

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

SCUOLA DI DOTTORATO  
*Humanæ Litteræ*

DIPARTIMENTO  
*Beni Culturali e Ambientali*

CURRICULUM  
*Storia e critica dei beni artistici e ambientali*  
*XXV ciclo*

TESI DI DOTTORATO DI RICERCA

# **Parigi a Torino**

## **Storia delle mostre “Pittori d’Oggi. Francia-Italia”**

L-Art/03

L-Art/04

Dottorando  
Luca Pietro Nicoletti  
Matricola n. R08540

TUTOR  
Ch.mo prof.re Antonello Negri

COORDINATORE DEL DOTTORATO  
Ch.mo prof.re Gianfranco Fiaccadori

A.A. 2011/2012

**Luca Pietro Nicoletti, *Parigi a Torino. Storia delle mostre "Pittori d'Oggi. Francia-Italia"***

tesi di dottorato di ricerca in storia dei beni artistici e ambientali (Milano, Università degli Studi, AA. 2011/2012, XXV ciclo), tutor prof. Antonello Negri.

## **Ringraziamenti**

L'invito a studiare le vicende di "Francia-Italia" viene da Paolo Rusconi e Zeno Birolli, che ringrazio, insieme ad Antonello Negri, che in qualità di tutor ha seguito lo svolgimento delle ricerche. Anche la ricerca più solitaria si giova dell'aiuto di persone diverse, che ne hanno condiviso in parte più o meno estesa i contenuti e le riflessioni. In questo caso, sono riconoscente, per consigli, segnalazioni e discussioni avute intorno a questi temi, a Erica Bernardi, Virginia Bertone, Claudio Bianchi, Silvia Bignami, Alessandro Botta, Benedetta Brison, Lorenzo Cantatore, Barbara Cinelli, Enrico Crispolti, Alessandro Del Puppo, Giuseppe Di Natale, Serena D'Italia, Micaela Donaio, Jacopo Galimberti, Giansisto Gasparini, Luciana Gentilini, Maddalena Mazzocut-Mis, Stefania Navarra, Riccardo Passoni, Viviana Pozzoli, Marco Rosci, Cristina Sissa, Beatrice Spadoni, Cristina Tani, Silvia Vacca, Giorgio Zanchetti. Come in molte altre occasioni, anche questo lavoro ha tratto giovamento dalla lettura paziente e meticolosa di Giuseppe Baviera. Un ringraziamento infine a quanti hanno autorizzato l'utilizzo del materiale documentario che è la base di questo lavoro, in particolare Paola Argan, Marco Birolli, Sabina Carluccio, Piero Cavellini, Arturo Locarno, Gloria Manghetti.

Queste pagine sono dedicate al ricordo di Gilda Nicoletti.

**Luca Pietro Nicoletti, *Parigi a Torino. Storia delle mostre "Pittori d'Oggi. Francia-Italia"***

tesi di dottorato di ricerca in storia dei beni artistici e ambientali (Milano, Università degli Studi, AA. 2011/2012, XXV ciclo), tutor prof. Antonello Negri.

INDICE

**Introduzione p. 7**

**I.**

**Tre antefatti: Torino, Venezia e Milano**

- I.1. Vita difficile dell'avanguardia a Torino. p. 16
- I.2. 1947. L'arte francese d'oggi. p. 21
- I.3. Non solo gli Impressionisti. p. 34
- I.4. "Astratto-concreto" oltremontano. p. 43

**II.**

**Cronaca 1950-1952.**

- II.1. Difficoltà di partenza. p. 54
- II.2 Possibilità di dialogo. p. 68
- II. 3. Carluccio in Costa Azzurra. p. 79
- II. 4 In cerca di «forze realmente vive e rappresentative della pittura odierna». p. 82
- II.5 "O troppi, o troppo pochi". p. 96
- II.6 Pignon e Manessier. p. 106
- II.7 "Francia-Italia" va a Lione. p. 110

**III.**

**1953. Chagall e la terza "Francia-Italia".**

- III.1 Due mostre alla vigilia della Biennale. p. 113
- II.2 Fortuna a stampa di Chagall. p. 120
- III.3 Morandi, Casorati e Birolli. p. 131
- III.4 «Suole bucate» e «fiori mostruosi». p. 136

**IV.**

**Nebbia e pittura a Torino. 1954-1957.**

- IV.1 Intermezzo 1954. Torino e Venezia. p. 146
- IV.2 Cambio di vertice alla quarta "Francia-Italia". p. 150
- IV.3 Il "momento Klee". p. 159
- IV.4 1956. Ancora Venezia. p. 168

IV.5 Convergenze e ripensamenti. p. 170

IV.6 «Una mostra che non concede respiro» p. 178

IV.7 L’operaio e l’eremita. p. 185

IV.8 «Una specie di esperanto ». p. 191

IV.9 Una mostra (mancata) di Manessier. p. 197

## **V.**

### **La “sagra dell’astrattismo”.**

V.1 “Francia-Italia” 1959 e la mostra di de Staël. p. 202

V.2 Prima Fautrier, poi de Staël. p. 207

V.3 Pittura vera e pittura “matta”. p. 212

V.4 Una parentesi sui Delaunay. p. 218

V.5 Verso l’antologica di de Staël. p. 220

V.6 Il “poeta” della pittura. p. 223

## **VI.**

### **Ultimo atto di una stagione**

VI.1 “Francia-Italia” va a Parigi. p. 236

VI.2 Pittori d’oggi per un centenario. p. 240

VI.3 Progetti francesi e desiderata italiani. p. 246

VI.4 Panoramica della pittura straniera moderna. p. 252

VI.5 Epilogo. p. 256

## **APPARATI**

Regesto artisti e commissioni p. 260

Fonti d’Archivio e abbreviazioni p. 263

Bibliografia p. 265

## **Introduzione.**

«A Torino, come in quasi tutte le città, si trovano angoli che ricordano Parigi»<sup>1</sup>: esordisce così, nel 1952, un anonimo articolista annunciando un concorso dilettantistico di pittura *en plein air* che avrebbe avuto come sede espositiva il torinese cinema Metro Cristallo. Ai partecipanti si chiedeva di scovare nella città degli angoli che potessero ricordare la capitale francese, come se nella prospettiva di corso Vittorio Emanuele, o nei caseggiati che terminano con mansarde, si potesse trovare qualcosa dei boulevards, o dei tetti della Ville Lumière, e di raffigurare questi scorci in dipinti «accessibili alla comprensione di tutti».

L'aneddoto, inconsapevolmente sintetizza due tratti caratterizzanti il clima in cui prendono forma le varie edizioni di "Pittori d'Oggi. Francia-Italia" (o "Peintres d'aujourd'hui. France-Italie"): da una parte c'è una indiretta polemica, un po' qualunquista, verso un'arte non comprensibile al grande pubblico; dall'altra si riconferma Torino come «la più francese delle città italiane»<sup>2</sup>.

È proprio questo vincolo culturale di lunga durata della città nei confronti della Francia a indurre un gruppo di benemerenti torinesi, su suggerimento del pittore Mario Becchis<sup>3</sup>, a costituire, nel 1951, un comitato "Francia-Italia" per promuovere una rassegna artistica con lo stesso nome, affidata a Vittorio Viale in qualità di direttore dei Musei Civici, al fine di dotare la città di una manifestazione di respiro internazionale con la chiara ambizione di mettersi in competizione con le grandi rassegne nazionali. In parte ci riuscirono, almeno nella percezione comune, se già nel 1953, nella stampa periodica, i detrattori desiderosi di «rendere meno arbitraria la presentazione dell'arte attuale al pubblico delle massime esposizioni» allineeranno la rassegna torinese alle ben più longeve Biennale di Venezia e Quadriennale di Roma<sup>4</sup>.

Diversamente da queste, però, la dichiarata connotazione geografica doveva chiarire l'intenzione di istituire un asse privilegiato, che poteva apparire come uno sbocco naturale: «Torino» commenterà Costantino Baroni a proposito dell'edizione del 1955, «dove la parlata francese ha corso popolare, sembrava predestinata a questa funzione di scambio culturale mentre le doti naturali di equilibrio, di misura e di distinzione che assicurano ad essa un primato in fatto di gusto costituivano garanzie più

---

<sup>1</sup> *Parigi a Torino coi pittori all'aria aperta*, "Stampa sera", 1 ottobre 1952.

<sup>2</sup> Piero Bianconi e Felice Filippini, *Piemonte e pittura vera e "matta"*, dattiloscritto, in AMC, SMO 547.

<sup>3</sup> Cfr. Luigi Mallé, *Da "Pittori d'Oggi. Francia-Italia" agli "Amici torinesi dell'arte contemporanea"*, in *Le muse inquietanti. Maestri del Surrealismo*, (Torino, Galleria civica d'Arte Moderna, novembre 1967-gennaio 1968) catalogo di Luigi Carluccio, presentazione di Luigi Mallé, Torino, Amici Arte contemporanea, 1967, p. IX.

<sup>4</sup> Enzo Faraoni, *Inchiesta sull'arte contemporanea. La risposta di Enzo Faraoni*, "Il nuovo Corriere", 27 dicembre 1953.

che sufficienti contro il pericolo di piaggerie snobistiche legate alle volubili fortune del mercato»<sup>5</sup>. Gli faceva eco Marco Valsecchi, nello stesso anno, il primo in cui si incontra da parte della critica un bilancio sul senso della manifestazione, che dopo cinque anni cominciava ad avere una sua tradizione consolidata: «Non so se sia per la sua vicinanza al confine, per cui l'«aria di Francia» si avverte a Torino meglio che altrove, ma sta di fatto che un incontro tra i pittori d'oggi d'Italia e di Francia non poteva trovare altra sede più idonea e congeniale»<sup>6</sup>.

Non era mai stato preso in considerazione con uno sguardo unitario, nel suo concatenarsi l'una dopo l'altra, tutto il complesso delle sette mostre dei "Peintres d'aujourd'hui" tenutesi fra 1951 e 1961, inframmezzate dalle grandi antologiche, patrocinate dallo stesso comitato, di Marc Chagall (1953), Robert e Sonia Delaunay (1960), Nicolas de Staël (1960), e infine Viera da Silva (1964). Nella periodizzazione dell'arte a Torino fra anni Cinquanta e Sessanta data a partire dagli anni Ottanta, infatti, "Francia-Italia" si collocava o al termine di quel quinquennio di fermenti immediatamente successivi alla guerra<sup>7</sup>, terminati con il radicale mutamento politico dell'amministrazione cittadina in senso democristiano (proprio nel 1951); o in una sorta di anticamera all'arrivo di Michel Tapié<sup>8</sup>; oppure, le sue ultime edizioni parevano manifestazioni ormai attardate, sui morenti anni Cinquanta, soppiantate dall'affermarsi dell'arte povera<sup>9</sup>. Il significato e l'importanza di "Francia-Italia", invece, riemergevano in rapporto alla storia delle raccolte della GAM, in quanto prima occasione per una significativa acquisizione di opere di artisti stranieri, dando alle collezioni civiche torinesi un inedito respiro internazionale che si poneva fra i primi obiettivi di Viale: nell'idea di aggiornamento delle collezioni verso le avanguardie e verso le radici ottocentesche della modernità, sentita da tutti i direttori di museo del secondo dopoguerra, e nell'ottica di aprire lo spettro geografico delle raccolte, infatti, "Francia-Italia" aveva offerto l'occasione, tramite donazioni private o tramite acquisti, di dotarsi di un nucleo di opere francesi della seconda École de Paris senza precedenti e ancora unico nel panorama dell'arte contemporanea nei musei italiani<sup>10</sup>. Al contempo, "Francia-Italia" costeggia la travagliata storia della realizzazione dell'attuale sede di via

---

<sup>5</sup> Costantino Baroni, *La mostra Italia-Francia incontro d'alto interesse*, "Il Popolo di Milano", 28 settembre 1955.

<sup>6</sup> Marco Valsecchi, *Comunità di pittori a Torino*, "Tempo", 6 ottobre 1955.

<sup>7</sup> Cfr. Mirella Bandini, *Dal "Premio Torino" a "Francia-Italia"*, in *Arte a Torino 1946/1953*, catalogo della mostra (Torino, Accademia Albertina di Belle Arti, 1983) a cura di Mirella Bandini, G. Mantovani e Francesco Poli, Torino, 1983, pp. 24-42.

<sup>8</sup> Cfr. *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, catalogo della mostra (Castello di Rivoli, 5 febbraio-25 aprile 1993) a cura di Germano Celant, Paolo Fossati e Ida Giannelli, Milano, Charta, 1993.

<sup>9</sup> *Torino sperimentale 1959-1969: una storia della cronaca. Il sistema delle arti come avanguardia*, a cura di Luca Massimo Barbero, Torino, Allemandi, 2010.

<sup>10</sup> Era il tema di *Strangers. Tra Informale e Pop dalle collezioni GAM*, a cura di Riccardo Passoni, Torino, Fondazione Torino Musei, 2012. Sulla formazione delle collezioni GAM: Maria Teresa Roberto, *Torino, 1945-1953 politica dell'arte: esposizioni, acquisti, concorsi*, in *Arte a Torino*, cit., pp. 56-73; *Le collezioni della Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino 1945-1965. Arte italiana e straniera*, catalogo della mostra (Torino 1987), a cura di Paolo Fossati, Rosanna Maggio Serra e Marco Rosci, Milano, Electa 1987 (in particolare Marco Rosci, *Vicende esemplari di una Galleria Civica d'Arte moderna dopo il 1945*, in Ivi, pp. 20-29).



Magenta<sup>11</sup>, intrecciandosi a volte con essa: più di una volta, infatti, Viale sarà tentato di fare di questa manifestazione la mostra inaugurale del nuovo edificio.

In ultimo, "Francia-Italia", come è già stato fatto notare da Marco Rosci, presentava un caso unico nel panorama italiano di equilibrio e di collaborazione diretta fra un'istituzione civica e una galleria privata<sup>12</sup>: questa manifestazione, almeno alle sue origini, è resa possibile dalla collaborazione fra i Musei Civici e la Galleria La Bussola, sotto la direzione artistica di Luigi Carluccio. Veniva a formarsi in quel modo un'osmosi fra una compagine ufficiale e interessi mercantili, entro la quale Carluccio, autorevole critico d'arte della "Gazzetta del Popolo" che sta conquistando, lungo il decennio, una vera e propria egemonia sulla politica artistica ufficiale, ricopriva un non trascurabile ruolo organizzativo: la galleria oltre a farsi carico dell'ufficio vendite, costituiva un punto di passaggio utile per ottenere contatti con la Francia e con i collezionisti privati, creando al contempo le condizioni per una più capillare diffusione sul territorio delle nuove proposte francesi.

La rassegna torinese, però, ha sofferto di una involontaria marginalizzazione all'interno della storiografia, complice forse il severo giudizio di Angelo Dragone<sup>13</sup>, su cui gravano i dissapori personali fra lui e Carluccio, e quello riduttivo di Albino Galvano, che gli attribuivano un approccio attardato al contemporaneo, non esente da un certo provincialismo<sup>14</sup>. In rare occasioni, insomma, si è preso in considerazione il ciclo di "Francia-Italia" come marcatore dei "confini di un decennio", e comunque senza che questo desse seguito a un'apposita verifica d'archivio<sup>15</sup>, come non si è preso in considerazione il suo apporto al dibattito sull'arte astratta.

Una ricostruzione dettagliata, che non vuole essere semplicemente descrittiva, si è resa necessaria per evidenziare le dinamiche e i problemi, sia ideologici sia pratici, che stanno dietro una macchina complessa come una grande rassegna collettiva in cui agiscono personalità assai differenti per indole e funzione. Una marcatura stretta degli eventi, supportata dal costante ricorso a documenti di prima mano, ha sollecitato l'uso di numerose e lunghe citazioni che dessero voce in prima persona ai protagonisti, mettendo allo stesso tempo a disposizione un certo numero di materiali archivistici e a stampa, che male si sarebbero adattati a una semplice antologia: a questa

---

<sup>11</sup> Si veda Giovanni C.F. Villa, *La Galleria d'arte moderna di Torino. Cronaca di un'istituzione*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2003.

<sup>12</sup> Rosci, *Vicende esemplari...*, cit.

<sup>13</sup> Angelo Dragone, *Le arti visive*, in *Torino Città viva. Da capitale a metropoli 1880-1980*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1980.

<sup>14</sup> L'opinione di Galvano, adombrata in Albino Galvano, *La pittura a Torino dal '45 ad oggi*, in Idem, *La pittura, lo spirito e il sangue*, a cura di Giuseppe Mantovani, Torino, Il Quadrante, 1988, pp. 135-160, e confermata da Marco Rosci in *Attraverso il Novecento. Albino Galvano (1907-1990)*, atti del convegno (Torino, 7 marzo e 21 aprile 1997), a cura di Marzio Pinottini, Roma, Bulzoni, 2004.

<sup>15</sup> Si veda Franco Fanelli, *I confini di un decennio: le mostre "Francia-Italia" a Torino (1951-1961)*, in *Figure d'arte. Artisti a Torino dagli anni '50*, a cura di Andrea Balzola, Riccardo Cavallo, Ettore Ghinassi, Piano Mantovani, Pescara, Edizioni Alberti 1991, pp. 33-45.

scelta, infatti, è sottesa la convinzione che un lavoro di “montaggio” delle fonti non sia necessariamente un’operazione neutra e compilativa.

Fra le novità più interessanti, emerge in modo chiaro il ruolo di Viale, finora sottovalutato, all’interno dei lavori delle commissioni: nella veste di direttore dei Musei Civici, vero punto di snodo burocratico e organizzativo della manifestazione, grazie alle sue note qualità diplomatiche Viale costituiva un elemento equilibratore fra le parti, con un consapevole apporto intellettuale (non solo di segreteria) che non gli è stato ancora riconosciuto.

Solo seguendo da vicino, quasi passo per passo, le vicende e gli sviluppi raccontati dalla grande e disomogenea mole di documenti disponibile, è stato possibile restituire il senso di una polifonia in cui confluiscono interessi e principi talvolta distanti fra loro. In questo modo si è potuto cogliere il discrimine fra le intenzioni e i risultati effettivi: talvolta le prime si sono rivelate più eloquenti delle seconde. Allo stesso tempo, si è cercato di evidenziare modi e atteggiamenti del sistema dell’arte. Le reazioni degli artisti agli inviti, i ripetuti rifiuti di Giorgio Morandi, il sarcasmo di Italo Cremona o il reiterato “corteggiamento” per convincere Renato Birolli a dare la sua adesione, fra i molti esempi qui proposti, sono spie dei modi e delle scelte che gli artisti compiono nella gestione della propria immagine pubblica. Allo stesso modo, le defezioni sono rivelatrici quanto le adesioni, specie quando gli artisti declinano l’invito non per riserve nei confronti della manifestazione, ma per l’impossibilità di presentarsi con opere di adeguato livello qualitativo: un segnale implicito della considerazione crescente della mostra nell’ambiente artistico italiano.

Non è facile, poi, immaginare una mostra di cui non sono rimaste fotografie: le vicende degli archivi dei Civici Musei e l’impossibilità di ottenere riscontri da quelli della Promotrice Belle Arti hanno reso irreperibili immagini dell’allestimento delle mostre prima del 1960. La copiosa messe di recensioni a caldo, però, ha consentito in alcuni casi di avere un’idea dei principi e delle idee con cui le opere potevano presentarsi sulle pareti della Promotrice.

La mostra aveva messo in atto un complicato sistema di inviti, basato su due commissioni esecutive (una di critici italiani, l’altra di critici francesi) incaricate di stilare di volta in volta un elenco di artisti invitati a esporre con una o più opere alle pareti della Promotrice nel Parco del Valentino, che per quasi tutto il decennio sarà, fino all’apertura della GAM, la sede d’elezione della mostra. Lavorando in modo del tutto autonomo e talvolta non comunicante, alle due commissioni veniva chiesto di scegliere il meglio di quanto potesse rappresentare le due nazioni al loro più alto livello artistico. Uno spirito di competizione animava gli intenti di “Francia-Italia”, di pari passo con l’esigenza, sempre più sentita dagli intellettuali italiani, che uscivano da un ventennale embargo culturale, di mettersi al pari con la situazione europea: Parigi, nei primi anni del secondo dopoguerra, era per molti un simbolo di libertà e di modernità, un faro a cui rivolgersi per

quell'aggiornamento sulle forme del moderno che fra le due guerre erano arrivate distorte e con qualche difficoltà nella penisola.

Non a caso sulla stampa, in vari momenti, si era parlato, sia in tono serio sia per burla, oltre che di un confronto, di un vero e proprio "scontro". Due commissari, all'uscita dall'inaugurazione della terza "Francia-Italia", per esempio, erano stati colti dal cronista del "Giornale dell'Emilia" a disputare scherzosamente se quella mostra fosse un *match* o un *rencontre*: «ci si ricordò a tempo che i capofila del comitato d'onore sono l'ambasciatore italiano in Francia, Quaroni, e l'ambasciatore francese a Roma, Fouques-Duparc, e si optò per il *rencontre* prima di andare a mangiare. Ma ciascuno –italiani e francesi- seguì a covarsi i confronti fatti durante la settimana, e ad aggiungervi ragioni o magari dubbi»<sup>16</sup>. Due anni dopo, invece, Michele Biancale specificava che «non è, come è chiaro, una gara, un paragone, un *match*; è un po' tutte queste cose senza averne l'aria, perché non si può proprio fare a meno di stabilire rapporti o vere e proprie graduazioni tra francesi e italiani»<sup>17</sup>.

È comprensibile dunque che, almeno nelle prime edizioni, il confronto diretto fra cosa di più moderno, nella prospettiva dei suoi organizzatori, si producesse in Francia e in Italia, non poteva che accendere delle forti polemiche. I documenti d'archivio mostrano bene quanto fossero intense e accalorate le discussioni epistolari fra i commissari italiani intenti a stilare un elenco dei quaranta pittori che meglio potessero rappresentare le punte più avanzate dell'arte italiana: il divario fra le liste proposte da Rodolfo Pallucchini, Carlo Ludovico Ragghianti, Giulio Carlo Argan e Francesco Arcangeli, soprattutto nel 1951, mostrano in tralice come una semplice lista di nomi tenesse sotteso un diverso modo di intendere gli sviluppi e la direzione che l'arte italiana doveva intraprendere per rimanere al passo coi tempi. Era quasi inevitabile, alla prima edizione, che l'incontro mostrasse il divario fra le aspettative, da parte italiana, sulle proposte francesi e la compagine artistica promossa dalla commissione francese, capeggiata da Raymond Cogniat -Ispettore generale delle Belle Arti dal 1943 al 1967 e fra le figure più autorevoli della critica francese dei primi anni del dopoguerra- molto più coesa, come linea di condotta, rispetto a quella italiana: si può ben capire, quindi, lo sconcerto di chi si recava a Parigi per cercare Utrillo o conoscere Picasso e che, aspettandosi di trovare Matisse al Valentino, vedeva invece schierati, fra i molti, Hans Hartung, Eduard Pignon ed Alfred Manessier. Da questo punto di vista, l'aggiornamento da parte degli artisti era stato più rapido e autonomo rispetto a quello dei critici: accanto alla strada degli incontri ufficiali, gli artisti

---

<sup>16</sup> Claudio Savonuzzi, *Oggi si apre a Torino la "Mostra Italia-Francia"*, "Il giornale dell'Emilia", 5 settembre 1953.

<sup>17</sup> Michele Biancale, *Tra Italia e Francia il confronto a Torino in una mostra d'arte*, "Momento Sera", 26 settembre 1955.

stavano tessendo per altre vie le proprie relazioni, come nel caso del sodalizio instaurato da Renato Birolli, dopo il 1947, con Pignon ed altri pittori "de tradition française".

"Pittori d'Oggi. Francia-Italia", tuttavia, voleva rendere questo gemellaggio visibile e istituzionale, inaugurando una forma espositiva inedita e volta a restituire un'idea sovranazionale dell'esperienza artistica: «Caratteristico di "Peintres d'aujourd'hui. France-Italie"», spiegava Viale nel 1959 a Marie Lucienne Chairou, vice console di Francia a Torino, «è che i pittori francesi ed italiani non sono presentati in sale diverse, ma in alternanza quasi a stabilire il rapporto, il colloquio che la mostra si propone»<sup>18</sup>. Un allestimento che aboliva dunque le divisioni regionali o nazionali tipiche di altre manifestazioni internazionali, preferendo un accostamento delle opere per via di "affinità elettive" come avrebbe fatto un collezionista privato, accostando i quadri sulle pareti della propria abitazione secondo i dettami del gusto più che con criteri didascalici. Era la forma più immediata, del resto, per rendere evidente e simbolica quell'idea di fraternità fra nazioni "sorelle" più volte ribadita da un'edizione alla successiva, animando al tempo stesso uno spirito di competizione: «c'era difatti in giro, inizialmente, un certo pessimismo sulla possibilità di reggere bene il confronto da parte dei nostri pittori. Ma si è visto subito che non si trattava di una gara, anche se l'allineamento diretto delle opere poteva, come era nei segreti propositi, accendere un naturale stimolo di superamento; ma piuttosto di una reciproca integrazione fra due culture che, senza rinunciare ai propri caratteri e ai diversi avvenimenti, hanno in comune tante ricerche e tante preoccupazioni estetiche»<sup>19</sup>.

Sottotraccia, specie tramite la ricezione a stampa, lungo la storia di "Pittori d'oggi" è possibile rintracciare gli sviluppi della fortuna (o sfortuna) critica dei principali rappresentanti della seconda École de Paris in Italia: ne emerge il reiterato consenso verso il lavoro di Pignon e Manessier, a cui si è ritenuto opportuno dedicare un maggiore approfondimento, quello più circoscritto per Singier e Gischia, quello minimale, ma significativo, per Soulages. Fa da contrappunto, in questo discorso, la ricezione critica di Léger, caso esemplare di fortuna di un pittore delle avanguardie storiche che vive un momento di grande consenso e di adesione da parte della critica italiana, sia per ragioni estetiche sia, non ultime, per ragioni politiche: la sua ricezione, infatti, è strettamente legata agli

---

<sup>18</sup> Viale a Marie Lucienne Chairou, 20 agosto 1959, AMC, SMO 542.

<sup>19</sup> Marco Valsecchi, *Comunità di pittori a Torino*, "Tempo", 6 ottobre 1955. Lo spirito del confronto, però, poteva prestarsi anche a interpretazioni di segno opposto: «non può essere in nessun modo considerata come una manifestazione di internazionalismo: nel senso, diciamo, che non si può riconoscere una generica unità d'interessi, d'intenti, di problemi e di risultati fra gli artisti dei due paesi espositori. C'è, se mai, in potenza e spesso esplicitamente, antitesi, comunque palese diversità. L'indicazione più attuale di questa rassegna è, per fortuna, una smentita del vecchio luogo comune della cuginanza, della parentela in genere. Per fortuna: nostra, dei francesi, soprattutto dell'arte. In sede artistica la situazione meno auspicabile è infatti nel senso che si è detto, il cosmopolitismo: se in economia è lecito battersi per l'abolizione delle dogane, in arte si deve propugnare il nazionalismo più deciso, il municipalismo anzi, l'antagonismo tra quartiere e quartiere e d'una stessa città» (Michele Biancale, *Tra Italia e Francia il confronto a Torino in una mostra d'arte*, "Momento Sera", 26 settembre 1955).

sviluppi di precise tendenze artistiche del secondo dopoguerra promosse dal Partito Comunista e dalla sua critica ufficiale. Le relazioni con l'Italia di due protagonisti di questa stagione, come Hartung e Fautrier, invece, hanno una storia diversa, che qui si è potuto solo evocare nei suoi momenti di maggiore tangenza con "Francia-Italia": uno studio a parte, più articolato, potrà renderne conto in maniera esaustiva. La loro presenza, tuttavia, non è priva di significato nel comprendere le dinamiche complessive di questa manifestazione nel suo intreccio con le vicende lagunari. Alla XXX Biennale di Venezia, nel 1960, Hartung, tedesco di nascita ma naturalizzato francese, è presente con un consistente numero di dipinti nel padiglione nazionale francese: è il rappresentante di spicco della seconda École de Paris a cui Cogniat offre maggior spazio nella sezione di cui è responsabile, ed è congeniale alla critica italiana più attenta e più sensibile nei confronti della pittura gestuale (Marchiori, Argan). Fautrier, invece, francese di nascita, non rientrava, insieme a Dubuffet, nelle coordinate critiche di Cogniat, di Jean Cassou e della critica ufficiale francese, e non viene mai ospitato nel proprio padiglione nazionale, ma in quel 1960 ha comunque uno spazio di tutto rispetto a Venezia: a dispetto degli orientamenti dei colleghi francesi, dopo un cambio alla segreteria della Biennale da Pallucchini a Gian Alberto Dell'Acqua, nel padiglione centrale gli viene dedicata una grande mostra, nelle stesse sale che nel 1958 avevano ospitato la retrospettiva di Wols. A entrambi viene assegnato il premio della Biennale, rinunciando eccezionalmente al premio della scultura in favore del pittore degli *Otages*: senza entrare nel merito delle polemiche che coinvolgeranno quell'edizione, è chiaro che a quel punto la presenza di Fautrier, insieme a quella di Dubuffet, non poteva più essere ignorata in una compagine come "Francia-Italia", anche se Cogniat farà capire di non volersene interessare. Ma Fautrier ha un agguerrito gallerista italiano che da Milano lo promuove con una politica aggressiva, e si interessa in prima persona della sua presenza a Torino alla settima edizione, nel 1961. Dubuffet, di cui Dragone criticherà l'assenza come un demerito di "Pittori d'Oggi" (che gli avrebbe preferito il mediocre, ma allora di successo, Bernard Buffet<sup>20</sup>), preferirà invece declinare l'invito quando gli verrà offerto nella stessa occasione. Assume una luce diversa, in questa prospettiva, il ruolo giocato dalla mostra di de Staël del 1960: è la sua pittura, che dai modi dell'informale torna a una moderna forma figurativa, a mettere d'accordo la critica.

Ne emerge una storia molto più complessa e problematica di quanto negli studi, fino ad ora, si fosse creduto. Una revisione dell'intera vicenda evidenzia non solo il funzionamento di una articolata e a volte farraginoso macchina organizzativa, ma anche lo sbilanciamento di un rapporto a senso unico<sup>21</sup>: i desideri, da parte italiana, di trasferire la mostra a Parigi andranno sempre frustrati,

---

<sup>20</sup> Dragone, *Le arti visive*, cit.

<sup>21</sup> Cfr. Franco Fanelli, *I confini di un decennio...*, cit.

salvo l'episodica ospitalità offerta, nel 1960, dalla Galleria Charpentier di Parigi, che comunque non riequilibrerà i rapporti fra una manifestazione inserita in una compagine istituzionale a Torino e una versione ridotta in una galleria privata parigina. D'altra parte, lo stesso Carluccio, nel 1959, faceva cenno a un'iniziale incomprensione:

Quando un giorno dello scorso maggio mi presentarono ad André Bissière nel salone della storica "Coupole", a Montmartre, dove i critici e gli artisti parigini s'erano radunati per festeggiare i settant'anni del maestro e il trionfo della sua grande mostra retrospettiva, e aggiunsero: «che ero di Torino», il discorso cadde a un certo punto su questa esposizione "Francia-Italia. Pittori d'oggi". «Mi domandavo –diceva Bissière– senza tuttavia poter onestamente soddisfare la mia curiosità a che cosa mai dovevo l'interessamento di una città e di una società lontane, quando, qui a Parigi, a quel tempo, non erano ancora molti a credere che ne valesse la pena»<sup>22</sup>.

Al tempo stesso, è stato necessario collocare "Francia-Italia" al di fuori del contesto torinese e in relazione con le altre rassegne nazionali: ne è emersa un reticolo dei rapporti fra Italia e Francia, a livello istituzionale, che vedeva un fitto rapporto fra Torino, Venezia e Roma. Lo scambio con la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma diretta da Palma Bucarelli si appoggia su tracce deboli ma significative: i tentativi di trasferimento di mostre fra il Valentino e Valle Giulia, tutti falliti, stanno a indicare una linea comune –spesso nel nome di Lionello Venturi– e l'intenzione di conferire un respiro nazionale a questo progetto. In assenza di documenti circa i lavori della commissione francese (irreperibili anche negli archivi francesi) è stato rivelatore il ricorso agli archivi della Biennale di Venezia e ai lavori di organizzazione del Padiglione nazionale francese negli anni di segreteria di Rodolfo Pallucchini. Complice la proprietà italiana di quel padiglione, mai acquistato dallo stato francese, era venuto a crearsi un particolare rapporto di collaborazione in merito alla scelta e agli inviti di artisti in quella compagine, a cui gioverà molto il rinnovo dell'incarico di commissario, per tutto il decennio, a Raymond Cogniat: era giocoforza che la presenza del medesimo commissario a Venezia e Torino inducesse a un confronto fra gli inviti effettuati in una sede e nell'altra. Ma si è rivelato ancora più interessante, ai fini di questa indagine, constatare il pieno appoggio di Pallucchini alla politica artistica di Cogniat, che aveva indotto il segretario a fare di tutto per ottenere dall'ambasciata francese di Roma la riconferma di biennio in biennio dell'incarico di commissario al collega ispettore, e in secondo tempo a discutere con lui, in più occasioni, il canone di artisti da proporre in laguna: ne affiora l'immagine di un padiglione veneziano che media fra i desiderata italiani (sotto l'ala protettiva, nelle prime Biennali del dopoguerra, di Lionello Venturi e Roberto Longhi<sup>23</sup>) e la linea di promozione della "peinture de

<sup>22</sup> Luigi Carluccio, "Francia-Italia" pittori di oggi, "Gazzetta del Popolo", 1 settembre 1959.

<sup>23</sup> Cfr. Roberto Longhi, *Le prime Biennali del dopoguerra, 1948-1956. Il carteggio Longhi-Pallucchini*, a cura di Maria Cristina Bandera, Milano, Charta, 1999.

tradition française" condivisa da un compatto gruppo di critici francesi (Cassou, Lassaigue, Estienne), che si incontreranno anche nella commissione torinese.

É in questi termini che ripercorrere la storia di "Francia-Italia", fra istituzioni e mercato, fra critica ufficiale e critica militante, diventa un capitolo significativo della storia torinese e della cultura italiana degli anni Cinquanta. Non è la Torino dell'Einaudi né quella che diventerà la "Torino sperimentale": è un'altra Torino, non meno interessante, che con queste non dialoga, ma convive. "Francia-Italia" sente il contraccolpo di nuove istanze a cui non intende (e non può) aggiornarsi, e si spegne lentamente: pur essendo in cantiere un'edizione per il 1963 (l'ottava), già quella del 1961, unitamente alla mostra de *La pittura moderna straniera nelle collezioni private italiane* che di poco la precede<sup>24</sup>, tirava le somme di un'esperienza percepita come conclusa. La mostra antologica di Vieira da Silva del 1964, su cui qui non ci si sofferma, pur essendo l'ultimo evento patrocinato dal comitato "Francia-Italia", è un evento isolato che avviene fuori tempo massimo, quando la manifestazione voluta da Carluccio e Viale si è di fatto già definitivamente estinta: il decennio della pittura francese era davvero finito.

---

<sup>24</sup> *La pittura moderna straniera nelle collezioni private italiane*, catalogo della mostra (Torino, Galleria civica d'arte moderna, 4 marzo-9 aprile 1961), Torino, Pozzo, 1961.

## **I.**

### **Tre antefatti: Torino, Venezia e Milano**

#### **I.1. Vita difficile dell'avanguardia a Torino.**

«Torino» scriveva Giulio Carlo Argan nel 1983, «non fu mai una città propizia alle avanguardie artistiche: per la sua cultura di assonanza francese non era necessario essere rivoluzionari per essere moderni»<sup>1</sup>. Questa frase metteva a fuoco un carattere significativo della cultura artistica cittadina del secondo dopoguerra, utile a capire le premesse di “Francia-Italia” nel breve periodo compreso fra la fine del conflitto e l’inizio degli anni Cinquanta.

Lo spirito di questa manifestazione, infatti, matura in un clima di prolungata chiusura dei musei torinesi dopo la guerra, con la conseguente ricaduta nella formazione di una giovane generazione di artisti e studiosi<sup>2</sup>, con le connesse difficoltà di avvio di un programma espositivo in carenza di spazi pubblici. Aggravava la questione, poi, l’assenza di una sede per il museo di arte contemporanea: le mostre temporanee costituivano quindi la sola possibilità di aggiornamento. Le mostre, per le quali risulta indispensabile il ricorso a strutture esterne ai civici musei -come saranno la Promotrice nel Parco del Valentino o, prima ancora, il salone della “Gazzetta del Popolo” grazie all’amicizia fra Viale e Marziano Bernardi, allora critico d’arte di quel giornale-<sup>3</sup> sono sia l’unico strumento per rendere fruibile il patrimonio cittadino, sia il segno di una volontà di ripresa e di apertura a scambi culturali che vadano oltre i confini locali<sup>4</sup>.

Questo, naturalmente, contava non poco per i pittori, specialmente in un momento difficile come i primi anni della ricostruzione, ma pieno di speranze e, soprattutto, segnato, da parte degli artisti, da un forte desiderio di rinnovamento e dall’ansia di recuperare quell’esperienza delle avanguardie di primo Novecento da cui erano rimasti per lungo tempo esclusi.

In un noto saggio del 1960<sup>5</sup>, il filosofo, pittore e critico d’arte torinese Albino Galvano sosteneva che la pittura a Torino, dopo il 1945, si polarizzasse fra due numi tutelari: Felice Casorati da una parte, Luigi Spazzapan dall’altra. Il primo, secondo Galvano, aveva poco da dire alle nuove generazioni, se non per una lezione «intellettuale ed etica piuttosto che estetica»<sup>6</sup>. Tuttavia, come farà notare Giuliano Briganti, in Casorati si ravvisava quell’aspetto di staticità di Torino, che non

<sup>1</sup> Giulio Carlo Argan, *Premessa*, in *Arte a Torino* 1983, p. 7.

<sup>2</sup> Si veda la testimonianza di Giovanni Romano in *La scoperta del museo. Ventisei guide sulla via dell'arte*, a cura di Giovanni Agosti e Federico De Melis, Roma, Manifestolibri, 1995.

<sup>3</sup> Dragone, *Le arti visive*, cit., p. 672. Presso la sede della “Gazzetta del Popolo”, in attesa della riapertura di Palazzo Madama nel 1948, il 1 luglio 1945, Viale espone un ristretto numero di capolavori di arte antica

<sup>4</sup> Cfr. Roberto, *Torino, 1945-1953*, cit., pp. 56-57.

<sup>5</sup> Galvano, *La pittura a Torino dal 1945 a oggi* cit.

<sup>6</sup> Ivi, p. 141.



poteva che opporsi a istanze espressionistiche e postcubiste con il suo formalismo «invincibilmente “provincia”, ma che voleva esprimersi in europeo»<sup>7</sup>, costituendo comunque una minaccia, a cui ci si sentì di contrapporre, come contraltare, un pittore come Spazzapan, punto di riferimento per Mattia Moreni e per Umberto Mastroianni, che con lui saranno nella giuria del tanto discusso Premio Torino del 1947. Questa ambivalenza, e soprattutto la presenza di un maestro consacrato, erano però per Galvano il segnale indicativo della fisionomia culturale della città:

L'ambiguità di molte città italiane come Torino, non capitali accentratrici come Parigi, Roma o Milano, non del resto provincia pura e semplice, certo incide in maniera negativa. A Bologna in parte ha supplito l'Università e un certo spirito fazioso, ma efficiente, che da noi manca. È curioso osservare come la presenza di un “maestro”, si tratti di Morandi o di Casorati, sembri in ogni caso esser condizione di questi agglomerati di stelle più o meno cadenti<sup>8</sup>.

E se in Accademia Filippo Scroppo e Mario Davico, rispettivamente assistenti di Casorati e Paulucci, portavano avanti le posizioni dell'astrazione geometrica del MAC, il tono dominante, secondo Galvano, era di ispirazione francese, che rischiava di diventare, però, più un limite che un vantaggio. Anche il gruppo dei Sei, in fondo, aveva a suo giudizio il limite di essersi riconosciuto «in una Parigi singolarmente sbandata»<sup>9</sup>: lo stesso limite, per quanto dialettico, di Lionello Venturi<sup>10</sup>, la cui figura possedeva un significato particolare per Torino. Insieme a Gobetti e Persico, infatti, egli aveva costituito durante il Ventennio un punto di riferimento e di dirittura morale, non trascurabile per i suoi allievi diretti di allora, come Argan, e per l'ambiente storico-artistico in generale. Inevitabile che le sue posizioni estetiche, oltre che ideologiche, dopo il ritorno dagli Stati Uniti nel 1945, avessero un peso particolare, sia per il suo appoggio, di lì a pochi anni, al gruppo degli Otto, sia per la sua apertura al moderno in direzione francese, anche se sempre in chiave postimpressionista, che non sarà senza ricadute per la stessa “Francia-Italia”<sup>11</sup>.

Ma Venturi, che è anche il primo a scrivere su Spazzapan nel dopoguerra (nel 1946<sup>12</sup>) sosteneva che le radici dell'arte astratta risiedevano nelle deformazioni cubiste. Tutto questo mostrava una

---

<sup>7</sup> Briganti, *Ma quanti brutti quadri Madama Dorè*, “La Repubblica”, 15 agosto 1981 (cit. Francesco Poli, *Arte a Torino 1946-1947. Qualche considerazione sul vecchio e il nuovo*, in *Arte a Torino*, cit., p. 13).

<sup>8</sup> Galvano, *La pittura a Torino dal 1945 a oggi*, cit., p. 158.

<sup>9</sup> Ivi, p. 142. «È difficile non essere tentati, col senno di poi, di rilevare che [...] l'essersi riconosciuta in una Parigi singolarmente sbandata (la Parigi dell'esposizione dell'“Art Vivant” del trentuno: dove Friesz o Segonzac, Gromaire o Favory sembravano costituire il “domani” di Fauves e cubisti ed erano rigorosamente assenti Kandinskij e Mondrian, Kupka e Prampolini, Ernst e Laurens, pur allora viventi e operanti a Parigi) costituisce il limite dell'avventura “europea” dei “Sei”» (Ibidem).

<sup>10</sup> Ivi, p. 143.

<sup>11</sup> Poli, *Arte a Torino*, cit., p. 13.

<sup>12</sup> Cfr. *Arte a Torino*, cit., pp. 207-208

particolare sintonia fra lo studioso e le posizioni critiche d'oltralpe, per esempio quelle di Jean Cassou, cui lo univano non pochi punti di contatto<sup>13</sup>. Era quindi indice di una moderata apertura verso il moderno che andava nel segno delle avanguardie storiche e del perpetuarsi di quella tradizione, escludendo dall'orizzonte altre istanze che nel frattempo si stavano affacciando sulla scena artistica sia italiana sia, soprattutto, francese. La questione, però, non era soltanto di ordine estetico, ma anche politico.

Un indice della difficoltà da parte dell'avanguardia si rileva già dalle note vicende dell'edizione 1947 del Premio Torino, maturato, come fa notare Mirella Badini, in un clima ideologico di sinistra<sup>14</sup>, che scuote la critica: qui, infatti, si avverte che molti artisti prima di ambito naturalista e post impressionista, si palesano improvvisamente vicini alla lezione francese<sup>15</sup>.

Il comitato del Premio, presieduto da Spazzapan e costituito da Mastroianni, Moreni, Sottsass Jr., Oscar Navarro e Pietro Bargas, faceva un primo tentativo di apertura al nuovo, sebbene limitato, nei fatti, al solo Fronte Nuovo delle arti e ai primi sintomi del picassismo in Italia. Per quanto il postCubismo non costituisse una novità assoluta, pur dovendosi fare ancora strada in Italia, guardare a Picasso costituiva una scelta di libertà, confortata da un risveglio neocubista in Francia<sup>16</sup> cui gli artisti e i critici non erano rimasti indifferenti. Non a caso, infatti, se il picassismo 1947-1950 impediva di guardare all'astratto puro<sup>17</sup>, pittori come Moreni guardavano alle istanze picassiane di Edouard Pignon, Tal Coat e Borès<sup>18</sup>.

È un altro segnale di un atteggiamento istituzionale refrattario nei confronti delle avanguardie, poi, la mancata esposizione torinese della collezione di Peggy Guggenheim, presentata alla prima Biennale d'arte di Venezia del dopoguerra, nel 1948. Come ha puntualmente ricostruito Angelo Dragone<sup>19</sup>, durante il Consiglio Comunale del 16 dicembre 1948, a Torino, si era discussa la proposta della Giunta di chiedere alla Biennale e a Peggy Guggenheim di consentire temporaneamente l'esposizione della sua collezione a Palazzo Madama. Ne risulta un dibattito molto acceso, conclusosi con il ritiro della proposta da parte dell'assessore comunista Attilio Aloisi, per evitare che il Consiglio respingesse formalmente la richiesta. La discussione aveva visto un rifiuto trasversale, che non aveva colorazione politica, per quanto non si fosse scordato che la

---

<sup>13</sup> si veda anche Jolanda Nigro Covre, *Lionello Venturi, Jean Cassou e Léon Degand*, "Storia dell'arte", XXXIII, 101, gennaio-aprile 2002, pp. 138-144.

<sup>14</sup> Mirella Bandini, *Dal "Premio Torino" a "Francia-Italia"*, in *Arte a Torino*, cit., p. 32.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Su questo tema si veda: Antonello Negri, *Il Realismo. Dagli anni Trenta agli anni Ottanta*, Bari, Laterza, 1994, pp. 91-100; *Paris Paris 1937-1957*, (Parigi, Centre Pompidou, 28 maggio-2 novembre 1981) a cura di Pontus Hultén, Parigi, Centre Pompidou, 1981, pp. 206-215.

<sup>17</sup> Poli, *Arte a Torino*, cit., p. 17. Tristan Sauvage, *Pittura italiana del dopoguerra (1945-1957)*, Milano, Schwarz editore, 1957, pp. 128-129

<sup>18</sup> Ivi, p. 15.

<sup>19</sup> Cfr. Dragone, *Le arti visive*, cit., pp. 666-669.

proposta veniva da un comunista come Aloisi. In particolare, l'avvocato Giuseppe Grosso (DC), che giocherà un ruolo importante per "Francia-Italia", aveva sottolineato che la mostra sarebbe stata disorientante circa l'arte moderna. In effetti, come sottolinea Dragone, la discussione riportata dal verbale del premio dimostra il provincialismo dell'amministrazione torinese.

L'apertura di tendenze che si era vista al Premio Torino, e presto bollata come estremista, vede subito una rapida inversione di rotta, complice l'affermazione politica democristiana<sup>20</sup>. A Torino la Democrazia Cristiana si afferma con l'insediamento dell'avvocato Amedeo Peyron, il 16 luglio 1951. Ma già prima di allora si stava affermando una politica culturale orientata verso posizioni meno estreme e, forse, un po' attardate.

Dragone riconosce il cardine di questa politica nella galleria "La Nuova Bussola", che apre nel dicembre 1947, ereditando "La Bussola", aperta appena un anno prima, nei locali del Caffè Alfieri, da Renato Gissi. Nell'area torinese stavano inaugurando, in quel momento, un certo numero di librerie-gallerie, come la Libreria del Bosco, aperta agli inizi del 1949 da Luigi Bosco, o quella di Filippo Faber in via Gramsci; a queste, poi, si potevano aggiungere nuove gallerie come Il Grifo di Angelo Staglino, che farà anche una mostra di Gischia. Ma il ruolo della "Nuova Bussola" si avviava a una certa egemonia. La nuova società, presieduta dal cavalier Pier Cesare Ochetto, vedeva la partecipazione del pittore Mario Becchis e dell'ingegner Piero Filippi, di simpatie democristiane. Soprattutto, però, la direzione della galleria viene affidata a Luigi Carluccio, allora critico d'arte de "Il Popolo Nuovo", che da quella sede prende le redini della situazione torinese<sup>21</sup>. La galleria aveva tenuto una linea locale, ma con alcune mire internazionali, concretate nella mostra dell'opera grafica di Ensor nel 1949 e, nel gennaio 1950, e, soprattutto, le sette edizioni di "Francia-Italia", dove si potranno ritrovare molti di quegli artisti che si auspicava di esporre già al Premio Torino del 1948<sup>22</sup>.

La successiva stagione 1950-1951, poi, sarebbe stata contrassegnata da alcune mostre di un certo significato: in un andirivieni di pittori italiani storici e giovani, torinesi e non<sup>23</sup>, infatti, per la prima volta si potevano vedere in città opere di Kandinsky e Klee, anche se non sempre con reazioni lusinghiere<sup>24</sup>.

Ci si avviava così verso quella che Albino Galvano, non senza ironia, pur schernendosi dietro la maschera del cronista che riporta le voci degli artisti "al caffè", aveva definito una "dittatura artistica":

---

<sup>20</sup> Ivi, pp. 663-666.

<sup>21</sup> Ivi, p. 664.

<sup>22</sup> Ivi, p. 665-666.

<sup>23</sup> Nella stagione 1950-1951 espongono alla Bussola: Breveglieri, Cagli, Attilio Bozino, Paulucci, Luigi Roccati, Galante, Arturo Carmassi, Garino, Cantatore, Menzio, Casorati, incisioni di Manzù, Becchis, Guttuso, Gentilini.

<sup>24</sup> Dragone, *Le arti visive*, cit., p. 665.

a Torino, città così poco propizia ai dittatori politici, di "dittatori" in campo artistico –sono sempre gli artisti al caffè che parlano- si fa scialo. Dittatura di Giacomo Grosso, dittatura di Leonardo Bistolfi, dittatura di Felice Casorati, dittatura di Luigi Carluccio: sembra la storia di una repubblica centro-americana, senza vittime da noi e che riportiamo per dovere di cronaca, il fatto che l'ultima di queste personalità non fosse quella di un artista, ma di un critico e di un consulente di gallerie, avrebbe prodotto un risultato felice –non ho scritto Felice-: la possibilità di lasciar Casorati "in carica" e nel medesimo tempo di porre sotto la tutela delle medesime forze politico-economiche il suo più diretto rivale, Luigi Spazzapan (mancato due anni or sono [nel 1958, N.d.A.]). Miracoli della Democrazia Cristiana? [...] Il vecchio bestemmiaio goriziano colla museruola e il discepolo di Ardigò e "libertino" – nel senso dei secenteschi e di Caiumi, non si fraintenda- che quasi dipinge in ginocchio come il Beato Angelico, per di più aggiogati alla medesima organizzazione di mercato, sarebbero i miracoli di cui il critico della "Gazzetta del Popolo" [Carluccio, N.d.A.] potrebbe andar orgoglioso<sup>25</sup>.

Il polso dei cambiamenti, poi, si percepisce dal fitto avvicinarsi di critici nelle rubriche d'arte dei quotidiani, che vale la pena di ripercorrere seguendo la serrata ricostruzione di Mirella Bandini<sup>26</sup>. Ne emergono alcune figure ricorrenti nella storia di "Francia-Italia": Piero Bargis, al "Sempre Avanti!"; Marziano Bernardi, che nel 1928 era succeduto a Enrico Thovez su "La Stampa", dove rimarrà fino al 1945 per passare, in successione, a "La Gazzetta d'Italia" e alla "Gazzetta del Popolo", per tornare nel 1953 a "La Stampa" e rimanervi fino alla morte nel 1977; Luigi Carluccio, dapprima, come si è detto, a "Il Popolo Nuovo", poi dal 1953 al posto di Bernardi alla "Gazzetta del Popolo". Su "l'Unità", invece, scrive Luciano Pistoì -che non è ancora l'avveniristico direttore della galleria e associazione culturale "Notizie"<sup>27</sup> - inserendosi in un coro di voci concentrate in difesa del "realismo", che coinvolgerà, fra i tanti, letterati come Alfonso Gatto e Italo Calvino. Naturalmente il panorama non si esaurisce qui. Sulla stampa periodica interviene di frequente, e non senza autorità, il già ricordato Albino Galvano, dapprima su "La Nuova Stampa" (1946, gli succede poi Alberto Rossi fino al 1956), poi su "Il Mondo Nuovo" (1947-1948), e che dirigerà, insieme a Pippo Oriani, il primo e unico numero del periodico "Tendenza". Una situazione che, secondo la Bandini, «riflette l'impegno, l'interventismo, la profonda volontà di partecipazione, che ritroviamo nelle molte voci di intellettuali attivi nei gruppi e nelle riviste specialistiche, nei circoli, nei convegni»<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> Galvano, *La pittura a Torino dal 1945 ad oggi*, cit., p. 137.

<sup>26</sup> Bandini, *Dal "Premio Torino"...*, cit. pp. 26-27.

<sup>27</sup> Per un profilo di Luciano Pistoì negli anni di "Notizie": Mirella Bandini, Maria Cristina Mundici, Maria Teresa Roberto, *Luciano Pistoì. Inseguo un mio disegno*, Torino, Hopefulmonster, 2008.

<sup>28</sup> Ivi, p. 27.

## **1.2. 1947. L'arte francese d'oggi.**

Un mese prima del Premio Torino, nelle sale della "Gazzetta d'Italia", in via Roma 260, si era aperta la mostra *Arte francese d'oggi*<sup>29</sup>, curata da Renè Huyghe, conservatore del dipartimento di pittura del Louvre, coadiuvato da un comitato esecutivo comprendente J.-R. Viellefond, consigliere culturale dell'Ambasciata di Francia in Italia, e Jacques Veyssset, segretario generale, che qualche anno dopo affiancherà Raymond Cogniat nella cura del padiglione francese della Biennale di Venezia. È la quarta tappa di un percorso che aveva portato la stessa mostra a Roma, a Firenze e a Milano, destando un certo interesse. A Roma, nel salone centrale della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, che era risultato quasi insufficiente di fronte al gran numero di artisti esposti<sup>30</sup>, non aveva lasciato indifferenti né un artista affermato come Renato Guttuso, che però aveva mostrato attenzione soltanto per quegli artisti più inclini al realismo<sup>31</sup>, né i giovani artisti di "Forma 1", che si stavano preparando ad andare a Parigi, per la Pasqua 1947, grazie al Fronte della Gioventù diretto da Enrico Berlinguer<sup>32</sup>. Nelle memorie di Achille Perilli, infatti, il ricordo di quella mostra si mescola all'incontro, subito successivo, con gli stessi artisti a Parigi:

Avevamo visto nel settembre dell'anno precedente una mostra di pittura francese con i quadri di Picasso e Matisse ma anche della nuova generazione di pittori dell'École de Paris: Tal Coat, Singier, Manessier, Le Moal, Gischia. Un modo di fare pittura scomponendo il reale in meccanismi astratti. Quello che sarà l'astratto-concreto di Lionello Venturi<sup>33</sup>.

Erano molte le aspettative da parte italiana riposte in questa mostra, che veniva presa come un accettabile termine di confronto internazionale. D'altra parte, la selezione dell'École de Paris operata da Huyghe, e da questi, insieme a Bazin e Cassou, per *Cent chef-d'oeuvres des Peintres de l'École de Paris* alla Galerie Charpentier di Parigi, non comprendeva né i surrealisti né istanze non

---

<sup>29</sup> *Pittura francese d'oggi*, catalogo della mostra (Torino, settembre 1946-gennaio 1947), introduzione di René Huyghe, Torino, 1947.

<sup>30</sup> In proposito, scrive Palma Bucarelli: «L'allestimento della mostra di pittura francese contemporanea che [...] si terrà in galleria alla metà circa del mese prossimo, richiede alcuni lavori che sono già in corso data la ristrettezza del tempo. Poiché le pareti del grande salone centrale alla Galleria, che è il solo locale disponibile, non sono sufficienti, sto facendo costruire dei tramezzi in modo da dividere il salone in tre parti; altro spazio si ricava coprendo la scultura del Carena. Il materiale (legname, fogli di compensato, cartone pressato ecc.) e la mano d'opera per la costruzione sono alla Galleria ma per la tinteggiatura di queste nuove pareti, la lucidatura dei pavimenti di legno, carta-fodera, fil di ferro e altre ferramenta ecc. occorre una spesa di circa 55.000 lire» (Palma Bucarelli alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti, 28 settembre 1946, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, archivio storico, pos.9A, busta 1).

<sup>31</sup> Ricorda Achille Perilli nelle sue memorie: «Le discussioni avvenivano nello studio di Consagra, un buco ricavato da quello di Guttuso, allora assente per un viaggio a Parigi, dove cercava di entrare nel mercato francese. Il nostro rapporto con lui non era chiaro: la sua pittura ondeggiava fra una rilettura picassiana e un certo Cubismo molto figurativo, ma nell'ambito romano ci appariva ancora la punta più avanzata, anche se, dopo la mostra della pittura francese a Roma aveva guardato Fougerson e Gischia più che Tal Coat e Singier, più vicini all'astrazione» (Achille Perilli, *L'age d'or di Forma 1* [1994], Roma, De Luca, 2000, p. 33).

<sup>32</sup> Ivi, p. 34.

<sup>33</sup> Ibidem.

figurative come quelle che sarebbero confluite per esempio, nel gruppo Cobra, la cui presenza risultò inaccettabile nella collezione Peggy Guggenheim<sup>34</sup>.

Anche in questa formula, però, la mostra destava un vivo interesse, tanto che Viale, temendo, alla fine del 1946, che la mostra francese potesse non approdare in città, dopo essere rimasta a Firenze fino a metà dicembre, e senza essere ancora passata per Milano, non aveva esitato a prendere carta e penna per ribadire il desiderio di ospitare la manifestazione: «Quel che desidero ripeterle» scrive con una certa preoccupazione Viale a Vieillefond, «è per altro che la sosta a Firenze non deve significare il sacrificio di Torino; e che Vi attendiamo quindi sicuramente»<sup>35</sup>. La mostra, contro ogni timore, approderà alla "Gazzetta d'Italia" alla metà di gennaio, accresciuta di una decina di opere, fra cui «un magnifique Rouault»<sup>36</sup>.

In ogni caso, questa mostra costituiva il primo esempio significativo della strategia di auto-affermazione adottata dalle istituzioni francesi. Non è azzardato affermare che lo scopo di questa mostra "di stato", voluta e gestita ai vertici dell'amministrazione delle belle arti francesi e con i massimi crismi dell'ufficialità, era eminentemente politico: si trattava infatti di un evento di ragguardevoli dimensioni e con un notevole numero di artisti proposti<sup>37</sup>, con il dichiarato intento di offrire un panorama il più possibile ampio della produzione francese di quel momento e l'implicito fine politico di ribadire il proprio ruolo di guida culturale, minacciato dalla montante cultura americana: senza perder tempo, ebbe a scrivere Dragone, con questa mostra la Francia si preoccupava di riaffermare la propria leadership culturale, proponendo un'armata di pittori consistente, comprendente sia i grandi, sia molti artisti minori, che decadranno ben presto nelle successive manifestazioni<sup>38</sup>.

Nel gruppo, però, dovevano già essere chiaramente distinguibili quelli che sarebbero stati i nomi "vincenti" e più persistenti. Lo mostra la recensione all'edizione romana scritta da Palma Bucarelli

---

<sup>34</sup> *Torino 1945-1953*, cit., p. 62 e p. 71, n. 54.

<sup>35</sup> Viale a Vieillefond, 8 novembre 1946, AMC, CAA552.

<sup>36</sup> Vieillefond a Massimo Caputo, 30 novembre 1946, AMC, CAA552.

<sup>37</sup> Stando al catalogo della mostra torinese, alla "Gazzetta d'Italia" erano esposte opere di Yves Alix, Maurice Asselin, Jean Aujame, André Beaudin, Christian Bérard, Jean Bertholle detto Aléric, Pierre Bonnard, Francisco Bores, Georges Braque, Maurice Brianchon, Jules Cavaillès, Roger Chapelin-Midy, André Civet, Lucien Coutaud, Robert Delaunay, François Desnoyer, Charles Dufresne, Raoul Dufy, André Fougeron, Léon Gischia, Edouard Goerg, Emmanuel Gondoin, Marcel Gromaire, Francis Gruber, Bob Himblot, Henri Jannot, Eugène de Kermadec, Amedée de La Patellière, Fernand Léger, Jean Le Moal, Jacques Lestrille, André Lhote, Roger Limouse, Bernard Lorjou, Jean Lurçat, Alfred Manessier, André Marchand, Albert Marquet, André Masson, Henri Matisse, François Montanier, Pablo Ruiz Picasso, Edouard Pignon, Maurice Georges Poncelet, Gabriel Robin, Suzanne Roger, Georges Rohner, Georges Rouault, Gaston Louis Roux, Seraphine Louis detta Séraphine de Senlis, Joseph Sima, Gustave Singier, Francis Tailleux, Pierre Tal Coat, Yves Tanguy, Roger Toulouse, Maurice Utrillo, Suzanne Valadon, Vernard Claude, Jacques Villon, Edouard Vuillard, Charles Walch, Henri de Waroquier. Supplemento al catalogo: Roger Bezombes, René-Jean Clot, Louis-Alfred Courmes, Dany, Charles Lapique, Jean Lasne, André Planson, Georges Rouault, Constantin Terechkovitch.

<sup>38</sup> Dragone, *Le arti visive*, cit., p. 659.

per il quotidiano "l'Indipendente" il 13 ottobre 1946<sup>39</sup>. Pur essendo la direttrice del museo ospitante la mostra, il suo articolo tradisce uno sguardo esterno sull'esposizione, segno probabilmente di uno scarso coinvolgimento delle istituzioni italiane nell'organizzazione dell'evento: non si spiegherebbero, altrimenti, le cautele con cui la Bucarelli commenta la mostra, se fosse stata coinvolta nella sua realizzazione. Parigi, osserva, è il centro più importante da cui si è stati lontani per troppo tempo, senza sapere se, nel frattempo, era cambiato qualcosa, ma in mostra mancano i capolavori dei maestri "classici", forse quelli meno e peggio rappresentati di contro a un gran numero di pittori minori. Del resto, «lo scopo della mostra ci sembra [...] sia quello di far conoscere le cose meno note, lo sviluppo delle tendenze che dai maggiori hanno preso l'avvio, la situazione dei giovani»<sup>40</sup>. Su tutta la mostra, però, domina il quadro di Picasso, «la grande "vedette", che si rinnova continuamente e che gli artisti più tengono d'occhio»<sup>41</sup>. Quanto all'allestimento, si riconosce un principio che si ritroverà senza difficoltà, in seguito, nelle esposizioni "Francia-Italia": «è sembrato opportuno un raggruppamento generico raccogliendo nella seconda sala i pittori che tendono a un ritorno alla realtà, nella terza quelli che rinnovano un gusto per la pittura pura, o astratta»<sup>42</sup>. E di questi, «è certo che nella sala della pittura pura circola un'aria più viva, più eccitante. La lezione di Picasso e del Cubismo come quella di Matisse, e un poco dell'espressionismo è presente e feconda: specialmente il gruppo Borés, Pignon, Gischia, Fougeron, Tal Coat (manca Estève) e Beaudin (non però molto ben rappresentato) offre gli aspetti più interessanti e vitali dei problemi della pittura attuale e sembra avere le maggiori probabilità di aprire vie nuove. C'è specialmente una ricerca di semplificazione, di purezza nell'esprimersi direttamente con i soli strumenti della pittura, linee e colori (a proposito, manca Bazaine che è tra i principali sostenitori della nuova scuola) senza tuttavia perdere il contatto con la realtà; la quale scompare invece nelle opere di Manessier, Singier, Le Moal, specialmente notevoli, così leggere e insieme vivide di colore, quelle di Manessier»<sup>43</sup>. Si tratta di nomi ancora poco noti, a quelle date, per il pubblico italiano, ma di cui presto si sarebbe cominciato a parlare: Pignon e Manessier, in particolare, in più di un'occasione terranno banco sulla stampa periodica italiana.

In ogni caso, nonostante a Dragone apparisse una mostra affrettata, con troppi nomi poco interessanti<sup>44</sup>, la loro presenza indicava una precisa linea di condotta consapevolmente scelta, anche se perdente sul lungo periodo, da parte degli organizzatori. Che lo scopo fosse soprattutto

---

<sup>39</sup> Palma Bucarelli, *L'arte francese più audace nella mostra a Valle Giulia* [1946], in Idem, *Cronache indipendenti*, a cura di Lorenzo Cantatore, Roma, De Luca, 2010, pp. 92-94.

<sup>40</sup> Ivi, p. 93.

<sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42</sup> Ivi, p. 94.

<sup>43</sup> ibidem

<sup>44</sup> Dragone, *Le arti visive*, cit., p. 659.

divulgativo e non commerciale lo testimonia la scelta di facilitare l'accesso grazie all'ingresso gratuito, consentendo, stando alla testimonianza di Viale, una grande partecipazione di pubblico<sup>45</sup>. Lo stesso Vieillefond preciserà che «ne s'est pas agi d'un simple évènement mondain, mais aussi et surtout d'une véritable manifestation populaire»<sup>46</sup>.

Se ne era accorto anche, in occasione della tappa milanese, un attento osservatore come Raffaele Carrieri, il solo ad aver colto lucidamente lo spirito di politica culturale di questa mostra:

Alla fine di ogni guerra i diplomatici di Francia iniziano con una tournée di propaganda artistica –mostre di quadri e di libri, letture, proiezioni ecc,- la ripresa. In genere sono organizzate bene, da specialisti. E il trattamento è diverso per ogni paese, nazione o continente. Uno dei maggiori successi dello spirito francese sta appunto nella diffusione e affermazione dei suoi artisti. Ed è onorevole. Ed è ammirevole. Quando noi ci mettiamo a esportare le mostre sono dedicate sopra a tutto all'arte antica. I francesi fanno girare anche i ragazzi, anche se questi ragazzi allineati con gli anziani hanno per capisquadra Braque o Picasso, Utrillo ecc... A Parigi da qualche tempo si va soffiando intorno alle nuove generazioni di pittori. Si espongono, si riproducono, si esportano. I mercanti hanno scelto alcuni numeri e li difendono: quale sarà il vincente? Difficile dirlo<sup>47</sup>.

A giudizio di Carrieri, però, la Scuola di Parigi, per come si presentava a Milano, «vive come può di vecchi capitali», mentre le nuove proposte lo deludono: «perché gli organizzatori hanno destinato a noi un complesso così confuso e gracile di opere? Quello che doveva essere un panorama vivo risulta una specie di lotteria»<sup>48</sup>.

Tutto questo, dunque, andrebbe più a danno che a beneficio degli artisti, che avrebbero anzi bisogno di maggior credito e maggior fiducia, tanto da ispirare a Carrieri l'idea di proporre una contropartita, quasi anticipando l'idea di gemellaggio fra nazioni implicita poi in "Francia-Italia":

non giova ai pittori i quali, specie i giovani, avevano bisogno di credito aperto. E qui, tolta qualche rara eccezione, siamo appena ai solfeggi, alla ginnastica da camera. Se si potessero stabilire contropartite e spedire a Parigi cento dipinti di giovani nostri i buoni francesi scoprirebbero un panorama di valori se non eccezionali efficienti.

Nella prefazione al catalogo, queste ragioni trovano chiarimento. Il testo di Huyghe si apre domandandosi quale fosse il futuro della giovane arte francese: senza rinnegare i maestri già noti

---

<sup>45</sup> Viale a Vieillefond, 15 gennaio 1947, AMC, CAA552. Qualche incomprensione, invece, ci fu, stando alla stessa lettera, con Weyssset: «di una nostra idea di indicare i nomi degli artisti, quadro per quadro, Mos. Weyssset preoccupato della vendita del catalogo, non è stato d'accordo con noi, e noi ci siamo attenuti al Suo desiderio, ma è un peccato: non si venderà un catalogo di più, e si corrisponde meno a quella funzione di propaganda culturale che Voi e noi ci proponevamo a scopo della bella iniziativa. Comunque, l'importante è che, grazie alla Sua amichevole cortesia e al Suo appoggio, la Mostra sia stata tenuta anche a Torino e che abbia avuto così felice successo».

<sup>46</sup> Vieillefond a Viale, 30 gennaio 1947, AMC, CAA552.

<sup>47</sup> Raffaele Carrieri, *Terza tappa del giro d'Italia*, "Tempo", 4-11 gennaio 1947.

<sup>48</sup> Ibidem.



prima della guerra, da Matisse a Dufy a Picasso, in che direzione vanno le nuove generazioni? In tal senso, riconosce che «la nostra scuola rinasciente appare molteplice e quasi contraddittoria», ma tutto sommato in questa molteplicità di prospettive si deve riconoscere la vera spinta portante, nel fatto che non vi sia una guida, ma uno spirito di libertà:

Se si accorda qualche credito alla scuola francese, forse è per questa libertà, forse è per il fatto che vi sono sempre tendenze abbastanza variate e abbastanza feconde perché ciascuno vi si riconosca, vi attinga un esempio che non costringa ma che si sviluppi. Per essere imperioso un ordine deve essere breve, anche inintelligibile; ma una lezione è assai meglio che sia piena di sfumature, ricca e diversa nella sua sostanza, che ciascuno possa trarne la conclusione più consona alla sua aspettativa, al suo uso personale. Essa deve stimolare più che dirigere. Il grande merito di Parigi è di costituire nella leggerezza della sua aria e della sua luce, nel moltiplicarsi delle sue interrogazioni e delle sue iniziative, il più nervoso degli eccitanti, l'inesauribile catalizzatore della personalità<sup>49</sup>.

Non era del tutto neutra, oltretutto, la dizione di "scuola" usata da Huyghe, specialmente se inserita in un dibattito critico acceso, in Francia, sulla propria identità culturale: ci si domandava, in quel momento, se fosse giusto parlare di "École de Paris" e, soprattutto, se in un raggruppamento del genere andassero inclusi o meno i numerosi artisti stranieri attivi nella capitale, e come questi potessero interagire con l'idea di una identità artistica nazionale. La distinzione, cui arriverà ad un certo punto la critica, tutt'altro che pacificamente, fra "École de Paris", basata sulla residenza a Parigi, ed "École française", riservata ai nativi francesi, come ha fatto notare Nathalie Adamson, mostra la serietà della crisi culturale che stava affrontando la Francia all'uscita dalla guerra<sup>50</sup>. E non è senza significato, da questo punto di vista, che nella mostra del 1947, fatta eccezione per alcuni maestri dell'avanguardia storica come Picasso o Delaunay, non fosse presente nemmeno un artista nato fuori dal territorio francese.

Huyghe cerca quindi di tracciare una linea di sviluppo dell'arte francese. Cubismo e surrealismo, dice, hanno esaurito il loro circuito prima della guerra, e non fanno che proseguire un discorso già iniziato (i surrealisti, poi, trapiantandosi in America, sono come «una scuola francese di New York»<sup>51</sup>). La selezione proposta in mostra vira prevalentemente verso le soluzioni del Realismo, sulle cui implicazioni Huyghe si dilunga parecchio, concludendo che «attorno alla Realtà e al "consenso unanime" gravitano soprattutto degli artisti che si erano già fatti conoscere alla vigilia della guerra e che vi facevano figura di liquidatori dell'arte di avanguardia, di conciliatori delle sue

---

<sup>49</sup> René Huyghe, *Introduzione*, in *Pittura francese d'oggi*, catalogo della mostra (Torino, settembre 1946-gennaio 1947), introduzione di René Huyghe, Torino, s.e., 1947, p. 8.

<sup>50</sup> Natalie Adamson, *Painting, Politics and the Struggle for de École de Paris, 1944-1964*, Londra, Ashgate, 2009.

<sup>51</sup> Huyghe, *Introduzione*, cit., p. 9.

audacie assimilate e della tradizione ringiovanita»<sup>52</sup>. Una realtà «dominata dalla volontà d'espressione». Si sta arrivando ad un passo dall'arte non figurativa (Tal Coat vi sta andando vicino), avvisa, ma, raccogliendo le risorse del colore Fauve e della plastica cubista, una serie di pittori cercano una realtà nuova, «liberata per quanto è possibile dal modello di dipingere quadri che siano oggetti plastici piuttosto che figurazioni della Realtà», e fa i nomi di Fougerson, Pignon e Bazaine, in quel momento tutti e tre vicinissimi alle posizioni post-picassiane, e segnala Lurcat, che dalla tavolozza è passato all'arazzo.

Huyghe sa bene di presentare una situazione aperta, verosimilmente soggetta a futuri sviluppi non prevedibili, e si scherma dietro l'intenzione di fotografarla, non di preventivarne gli esiti.

Proprio questa era, infatti, la linea di condotta della critica ufficiale francese. Come ha fatto notare Richard Leeman, infatti, queste mostre, che hanno la chiara funzione di ribadire il primato di Parigi quale capitale artistica, si ponevano su un piano più quantitativo che qualitativo, come a manifestare una incapacità di operare una ridotta selezione di artisti, a cui si preferisce, piuttosto, un criterio di rotazione degli artisti da proporre nelle varie mostre periodiche (annuali o biennali)<sup>53</sup>. Significativo, in tal senso, che Marcel Brion, chiamato a proporre una selezione di artisti francesi per il volume *Neue Art nach 1945*, edito da Gohmann in Germania, non riesca a selezionare meno di un centinaio di profili, di contro alla drastica riduzione, da parte della critica americana, a un canone di massimo una ventina di nomi d'oltreoceano da promuovere in Europa, come avverrà con le varie manifestazioni organizzate da Sam Hunter nel corso degli anni Cinquanta<sup>54</sup>. Allo stesso modo, dalla prefazione di Huyghe al catalogo della mostra torinese si apprende che la selezione, affidata al pittore Balthus, doveva inizialmente comprendere una quindicina di artisti, poi notevolmente allargata.

In questa presentazione "orizzontale", sincronica, enumerativa e quantitativa, si esprimeva la difficoltà critica di fare i conti con la storicizzazione della produzione artistica recente. Come fa notare sempre Leeman, il problema di fondo ruota intorno alla definizione di una soglia significativa per una periodizzazione del contemporaneo e se individuare o meno una cesura netta nell'"après 1945". Su questo crinale, infatti, si giocava il problema della continuità o meno di ricerca espressiva con la lezione delle avanguardie storiche dell'anteguerra e i loro successivi sviluppi fra anni Venti e Trenta. Se in Italia gli artisti e la critica si ponevano un problema di aggiornamento, di recupero di una distanza perpetuata troppo a lungo in isolamento dalle istanze

---

<sup>52</sup> Ivi, p. 10.

<sup>53</sup> Ricard Leeman, *Le critique, l'art et l'histoire. De Michel Ragon à Jean Clair*, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 77.

<sup>54</sup> Ivi, pp. 77-81.

del moderno, al contrario in Francia, dove la critica era nata «da una costola di Baudelaire»<sup>55</sup>, stava maturando una coscienza storica e, con essa, l'esigenza di una periodizzazione delle avanguardie attraverso una nutrita serie di libri di sintesi che, a partire dai primissimi anni del secondo dopoguerra, cercano di trarre un bilancio delle esperienze più recenti: non a caso, infatti, due critici molto distanti fra loro come Huyghe e Michel Ragon daranno alle stampe due libri dal medesimo titolo, *La peinture actuelle*, rispettivamente nel 1945 e nel 1959, cioè ai due estremi di un quindicennio dibattuto e di grande mutamento all'interno di questo contesto, passando per il *Premier bilan de l'art actuelle 1937-1953* curato da Robert Lebel nel 1953 e chiudendo con il *Panorama des arts plastiques* di Jean Cassou nel 1960, le cui posizioni rispecchiano ancora lo spirito che informa la mostra di Huyghe del 1947 e le prime edizioni di "Francia-Italia".

Si tratta di una linea di tendenza conservatrice, specialmente se si tiene conto di altre sintesi, più innovative, pubblicate prima di quella di Cassou, come *L'aventure de l'art abstrait* di Michel Ragon del 1956 e *Lyrisme et abstraction* di Pierre Restany, pubblicato nel 1960 ma concluso già nel 1958, in cui la partita dell'arte astratta si giocava in termini interpretativi più nuovi e pronti ad accogliere quelle istanze che, al contrario, rimarranno pressoché inconcepibili sia per Cassou, sia per Huyghe, sia per il vero artefice in prima persona di "Francia-Italia": Raymond Cogniat.

Per questi, infatti, contava soprattutto garantire una continuità con l'École de Paris e con la produzione artistica precedente il secondo grande conflitto mondiale, enucleando una "peinture de tradition française" che rinnovasse le istanze della grande stagione Fauve e Cubista nel segno del genio nazionale. La linea espressionista difesa dai "vieux" critici, direttori dei musei e alte cariche dell'amministrazione pubblica, poneva un problema nel discriminare fra astrazione geometrica e astrazione lirica. Alla prima, che troverà invece terreno fertile nei rapporti fra la redazione di una rivista come "Art d'aujourd'hui", diretta da Marc Bloc, e l'ambiente artistico romano gravitante intorno all'"Art Club" e al gruppo di "Forma 1", veniva imputato di aver rinunciato all'individualismo, alla sensibilità, alla figura, come a voler raggiungere un antiumanesimo e, soprattutto, di aver portato in pittura un eccesso di intellettualismo, di origine cubista, ma non più portatore di valori spirituali: non sarebbe passato molto prima di leggere il violento atto di accusa di Charles Estienne contro l'"accademismo" dell'arte astratta ai Salons des Realités Nouvelles<sup>56</sup>.

La freddezza e il rigore di questa ricerca, insomma, aveva poco a che fare con una tradizione tipicamente francese, sensibile ai valori spirituali e che classificava la pittura fra il predominio del disegno e il predominio del colore. Sembra infatti estremamente contemporanea al suo tempo, da

---

<sup>55</sup> L'espressione è di Gualtieri di San Lazzaro, *Parigi era viva* [1966], a cura di Luca Pietro Nicoletti, Firenze, Mauro Pagliai editore, 2011, p. 187.

<sup>56</sup> Per un orientamento sul dibattito intorno all'arte astratta a Parigi: Georges Roque, *Quest-ce que l'art abstrait?*, Parigi, Gallimard, 2003, pp. 205-243.

questo punto di vista, l'introduzione scritta da Cogniat per un'edizione degli scritti di Ingres, nel 1947<sup>57</sup>, in cui il critico sembra più preoccupato di mettere a fuoco delle categorie dello spirito valide per il presente che di offrire dei ragguagli su Ingres e sul contesto degli scritti:

le dessin est esprit et [...] la couleur est matière. Le dessin est un rayonnement, une observation transcrite, presque une abstraction, car il y a une transposition complète dans le fait de demander au trait d'exprimer un objet, c'est-à-dire un volume, à la ligne de suggere l'espace. La couleur est plus physique, elle est une manière véritable, elle est elle-même une sensation directement ressentie, directement reproduite, elle correspond à la lumière qui se situe à différents plans dans l'atmosphère. La couleur est cette lumière et la forme qui en naît devient une conséquence<sup>58</sup>.

Il principio, in sé classico, diventa una schematizzazione generale che va al di là del confronto Ingres-Delacroix per il quale viene scritto: i due sono polarità contrapposte che, si può intendere implicitamente, possono essere lette in termini generali anche per il presente. "Classico" e "romantico", in fondo, sono ampie categorie entro cui contenere approcci diversi:

Pour les romantiques, montrer la touche, c'est mettre l'artiste au premier plan, avant le sujet représenté; c'est exprimer les sentiments, les passions de celui qui peint; c'est montrer sa propre émotion, sa sensualité, son lyrisme.  
Pour les classiques, peindre lisse, c'est renoncer à sa personnalité, c'est s'effacer devant le sujet, faire preuve de soumission au thème<sup>59</sup>.

Merita ricordare poi che sempre Cogniat, a partire dal 1933-1934, era stato segretario di un ciclo di rassegne presso la sede de "La gazette des beaux-arts" dedicate a *Les étapes de l'art contemporain*. La quinta rassegna di questo ciclo, in particolare, è dedicata a *Les créateurs du Cubisme*<sup>60</sup>. Si tratta di una mostra in cui vennero riuniti un buon numero di artisti che si ritroveranno dopo la guerra sia a Venezia sia a Torino. Vi si poteva vedere infatti un notevole numero di opere di Braque, Delaunay, Gleizes e Gris, un po' meno di Picasso, ma anche di Roger de la Fresnaye, Le Fauconnier, Léger, André Lhote, il polacco Marcoussis, Metzinger, Georges Valmier. È interessante però sottolineare la convinzione con cui, nel catalogo, viene preconizzato un futuro ancora lungo e glorioso per quel movimento. La prefazione di Maurice Raynal concludeva infatti con una difesa del Cubismo, affermando l'impossibilità di chiuderlo in un arco cronologico definito: il Cubismo, secondo lui, è destinato a diventare «moins un genre de peinture qu'un état de la sensibilité artistique», e come tale destinato a ripresentarsi, ciclicamente, nel corso della storia

<sup>57</sup> Raymond Cogniat, *Preface a Ingres, Ecrits sur l'art*, Paris, La jeune parquette, 1947, pp. IX-XV.

<sup>58</sup> Ivi, p. XI.

<sup>59</sup> Ivi, pp. XIII-XIV.

<sup>60</sup> *Les créateurs du Cubisme*, Les expositions de "Beaux-Arts" & de "La gazette des beaux-arts", mars-avril 1935, prefazione di Maurice Raynal, testi par Raymond Cogniat.

futura. «Il est sûr», scrive, «que la leçon de culture donnée par le Cubisme retentira éternellement aux coeurs de certaines jeunes»<sup>61</sup>. Gli fa eco Cogniat: «Le cubisme est entré dans l'Histoire; cela ne veut pas dire qu'il est mort mais au contraire qu'il s'est affirmé comme une certitude. Il a créé son époque, autant sinon plus qu'il a été créé par elle. Il a surtout prouvé qu'il n'était pas un procédé mais une position adoptée en face du monde». Sono affermazioni che aprono la strada a una lettura in chiave di fedeltà a una tradizione che può essere rinnovata senza essere rinnegata. Sembra questo, infatti, il senso dell'annotazione che accompagna le cinque opere di Herbin, scalate fra il 1912 e il 1932. È un pittore in bilico, si legge nel catalogo -probabilmente in riferimento al dipinto *Le faisan sur la table* della collezione Pierre Faure, riprodotto al numero 70-, che sta ripulendo l'immagine di elementi eccessivamente realistici, anzi che procede in direzione di un'astrazione sempre più pura:

Il s'acheminait vers un art de plus en plus épuré, par une stylisation très évidente; mais ce n'est qu'après la guerre qu'il en vint à l'abstraction totale. Son art est une adaptation raisonnable, sérieusement pensée et non une improvisation ni une acrobatie.

Vale quindi la pena, per un primo inquadramento di questa posizione critica ufficiale, soffermarsi un attimo sul "panorama" delle arti contemporanee che Jean Cassou dà alle stampe nel 1960<sup>62</sup>: nonostante si collochi cronologicamente distante dalle mostre di arte francese in Italia del 1947 e del 1948, questo testo ha infatti un esemplare carattere riassuntivo di posizioni che lui, come i suoi sodali fin qui ricordati, hanno difeso per tutto il decennio quasi senza la minima flessione. Non a caso, probabilmente, la scelta di titolarlo *Panorama*, secondo un genere molto comune nella critica francese di inizio anni Cinquanta, si riallaccia immediatamente ai due *Panorama des arts 1946 e 1947* compilati da Jacques Lassaigue, Raymond Cogniat e Marcel Zahar e usciti rispettivamente nel 1947<sup>63</sup> e nel 1948<sup>64</sup>. Rispetto a quelle pubblicazioni, che certo non ignorava, e con le quali si trovava particolarmente in sintonia, Cassou specifica subito nell'*Avant-propos* di non aver realizzato un annuario, ma che anzi, al contrario, il volume cerca di trattare soltanto quanto sia utile al quadro d'insieme dal XIX secolo a tempi molto recenti, limitandosi ai soli campi di pittura e scultura, con qualche sondaggio nelle arti applicate (in particolare la tappezzeria, che in Francia conserva un ruolo di prestigio anche presso gli artisti moderni).

Cassou era una figura di indiscusso spicco e di autorevole giudizio nell'amministrazione francese nei primi decenni del dopoguerra: è con lui, infatti, che nel 1947 inaugura il Musée National d'Art

<sup>61</sup> Ibidem.

<sup>62</sup> Jean Cassou, *Panorama des arts plastiques contemporains*, Paris, Le point du jour, 1960.

<sup>63</sup> Jacques Lassaigue, Raymond Cogniat, Marcel Zahar, *Panorama des arts 1946*, Parigi, Aimery Somogy éditeur, 1947.

<sup>64</sup> Jacques Lassaigue, Raymond Cogniat, Marcel Zahar, *Panorama des arts 1947*, Parigi, Aimery Somogy éditeur, 1948.

Moderne di Parigi (MNAM), a cui il suo nome, insieme a quello di Bernard Dorival, rimane indelebilmente legato<sup>65</sup>. A loro, quindi, si devono le acquisizioni di artisti contemporanei da parte delle collezioni pubbliche francesi, da cui proviene la maggior parte delle opere che viaggiano per l'Italia con la mostra di *Arte francese* di Huyghe.

Per molti commentatori dell'epoca, in patria, Cassou era però anche il primo responsabile di una situazione deplorabile, non avendo sostenuto la nuova generazione, che si identificherebbe nell'etichetta "autre". Alla sua apertura, infatti, le scelte del museo corrispondevano a una visione storiografica che era stata messa a punto già prima della guerra da libri come *La peinture française* di Huyghe del 1939: quella che a partire dal 1941 si sarebbe definita "peinture de tradition française"<sup>66</sup>

Seguendo il principio di uno spirito progressivo dell'arte, come uno sviluppo evolutivo, l'intento del suo *Panorama* del 1960, in definitiva, era di enucleare lo specifico e il meglio dell'arte francese, anche mettendolo in relazione ad altre situazioni europee. Proprio da questo intento sorge nuovamente la domanda, posta al capitolo XXXV, sulla legittimità di parlare di "expressionisme français", dal momento che non esisteva una tradizione forte quanto quella tedesca con la Brücke e oltre, dal momento che sarebbe stata divergente da quella via maestra del classicismo più prossima allo spirito francese: in quel caso, tutte quelle espressioni artistiche che potevano andare sotto questa etichetta, sarebbero state da considerare spurie rispetto a un autentico spirito nazionale. Cassou, tuttavia, individua una linea di sviluppo che può partire con Rouault, anche se il suo è un espressionismo di cui si devono trovare le radici nel gotico francese. Da lì si procede verso i pittori dell'École de Paris provenienti dai paesi dell'Est, Chagall e Soutine, ma non solo. Anche Marcel Zahar, nel *Panorama 1946*, si era posto la stessa domanda<sup>67</sup>, declinando la categoria dell'espressionismo in *grotesque*, un termine che però trovava più adatto a Grosz e Dix, pur attribuendolo ai più "crudeli" dei pittori francesi: oltre Rouault, il solo Marcel Gromaire poteva essere considerato in questa categoria, sebbene «introduit dans ce genre des vertus de noblesse, de gravité et de sombre lyrisme»<sup>68</sup>.

Cassou, invece, propone una casistica di "espressionisti" più articolata, dando molto spazio a Yves Alix (proposto a "Francia-Italia" nel 1952) e, soprattutto, a Gromaire<sup>69</sup>:

<sup>65</sup> Su Jean Cassou: *Jean Cassou. Un musée imaginé*, (Parigi, Bibliothèque nationale de France, 17 marzo-18 giugno 1995), Parigi, Bibliothèque nationale de France-Centre Georges Pompidou, 1995.

<sup>66</sup> Cfr. Leeman, *Le critique...*, cit., pp. 112-113.

<sup>67</sup> Marcel Zahar, *Qu'est-ce que l'expressionnisme?*, in Lassaigue, Cogniat, Zahar, *Panorama des arts 1946*, cit., pp. 21-23.

<sup>68</sup> Ivi, p. 23.

<sup>69</sup> Cassou, *Panorama...*, pp. 624-628.

Nous avons plausi à accumuler ces titres pour montrer que, avec Gromaire, l'Expressionisme a pleinement accompli une de ses vocations spécifiques, qui est une vocation d'humanisme. Un des reproches que l'on a fait, en bloc, en gros, à l'art modern, est de se prétendre étranger aux préoccupations et aux réalités humaines. C'est ne voir en lui qu'un de ses traits, à savoir le développement de l'analyse et de l'abstraction, trait capital sans doute, mais qui se conjugue avec d'autres traits non moins importants. C'est aussi confondre un refus du sujet, dont il a été beaucoup fait état, avec ce qui était, à plus proprement parler, un refus de l'anecdote, saine réaction contre les ridicules productions de l'art pompier<sup>70</sup>.

L'espressionismo, infatti, era in tal senso l'arte più vicina allo stesso senso dell'arte moderna come vicina alle esigenze umane:

Il faut constater qu'une part de la faveur du public va en ce moment à des recherches expressives poussées à l'extrême et dont, sans doute, on se plaint à attendre une image des fureurs et des troubles qui nous agitent. D'où aussi le bruyant succès fait à un inquiétant visionnaire du dénuement et de la maifreur: Bernard Buffet. Dans le même domaine j'apprécie davantage la modestie et le sérieux du très authentique Minaux<sup>71</sup>.

Poi ancora André Marchand, Charles Walch per chiudere con Pignon, che in gioventù aveva subito il fascino di Léger e di Gromaire:

Enfin, nous souvenant que, dans sa jeunesse, il a subi l'influence de Léger et celle de Gromaire, ne pourrions-nous ranger dans le courant de l'Expressionisme Édouard Pignon, ancien ouvrier, peintre d'instinct et de vocations qui, de toutes ses fibres, adhère au réel, mais avec une imagination plastique à la fois subtile et autoritaire, déforme, invente, recompose? Ses grandes figures de pêcheurs, de mineurs ou de paysannes catalanes, ses symphonies en gris composte avec le mouvement contradictoire des voiles d'Ostende, ses récents paysages dont le rude dramatisme tourne à l'abstrait témoignent d'une sensibilité qui est dans la vie, qui partage le souci des travaux humains et la vigueur des convulsions végétales et qui en ressent un violent besoin d'expression. Encore une fois, il ne s'agit pas, dans tout ceci, d'une école, mais d'une disposition propre à divers artistes apparus à notre époque et qu'on retrouvera chez d'autres à venir, et qui les distingue parmi les tendances dont la détermination théorique, le groupement et l'opposition composent le tableau systématiques de l'art modern. Cette disposition à l'expression, elle est là, fréquente, contingente, soudaine, toujours prête à colorer de sa diversité ce tableau systématique et à prendre la relève des systems<sup>72</sup>.

Espressionismo da distinguersi, naturalmente, dalla "tradition réaliste", oggetto del successivo capitolo XXXVI, in cui Cassou distingue ulteriormente fra una generazione memore, ancora una volta, di Cubismo e Fauve, ma attenta al surrealismo e che ha guardato a Bonnard, fra cui include Oudot, Leguelt, Brianchon, Poncelet; e un altro gruppo, invece, di pittori «duquel les ambitions ont un tour plus nettement intellectualiste et théorique et sont inspirées par une notion expresse et

<sup>70</sup> Ivi, p. 625.

<sup>71</sup> Ivi, p. 630.

<sup>72</sup> Ivi, pp. 632-633.

précise du classicisme, par une volonté de classicisme»<sup>73</sup>: era il caso di Humblot e Rohner, di Lucien Simon e della prima fase di Tal Coat.

Più complesso, invece, il discorso sull'arte astratta, riunita in un'unica trattazione nel capitolo XXXIX, su cui si pone subito il confronto con gli Stati Uniti: lo dichiara una piccola nota a commento delle tavole, in cui accanto a Estève, Manessier, Bazaine, compariva, isolato, un *dripping* di Pollock: «Chez nous l'art abstrait est une révolution, en Amérique il est une naissance». In questa "révolution" Cassou includeva confusamente buona parte delle ricerche in corso, scantonando il problema terminologico di non-figurazione, astrazione ecc. e riconoscendo, in sintonia con quanto sostenuto, in Italia, da Venturi<sup>74</sup>, una radice del problema nel Cubismo, e in particolare in certo Cubismo che, come Delaunay, virava verso un primato del colore<sup>75</sup>. Alberto Magnelli, per esempio, compare in ragione del suo retroterra "futurista": «il y a également dans le Futurisme italien quelques unes de ces intuitions parcellaire destinées à se rassembler aussi en une cohérence».

La trattazione di Cassou, in realtà, contempla sotto l'ombrello dell'arte astratta tutta una serie di fenomeni poco attinenti con la non-rappresentazione: oltre alla discendenza cubista, infatti, vi si incontra parte dell'Espressionismo tedesco (da cui nasce Kandinsky) e il Raggismo russo, l'Unismo polacco, chiudendo la rassegna dell'astrattismo storico polarizzando in forma simbolica le figure di Malevic e Mondrian.

Era poi quasi inevitabile, a data 1960, il confronto con la cosiddetta scuola del Pacifico, in cui aveva da subito riconosciuto, implicitamente, una minaccia, come ha dimostrato Serge Guilbaut<sup>76</sup>, per il primato parigino. Scrive ancora Cassou: «C'est que là, justement, l'Art Abstrait s'est produit sans théories rigoureusement conçues et dans un violent élan vital. C'est à dessein que j'emploie ce terme bergsonien: il nous replace tout de suite dans un domaine où les spéculations spirituelles le cèdent à une tout autre sorte de causalités, plus exactement de nécessités»<sup>77</sup>. Rispetto a quanto avvenuto oltreoceano, però, una differenza di fondo distingue l'astrazione europea da quella americana: per il vecchio continente è sempre possibile, dice Cassou, ritrovare delle radici nel passato che non può avere riscontri negli States. Infatti, «aucun doute, cet artiste [Pollock] et ses

---

<sup>73</sup> Ivi, p. 645.

<sup>74</sup> Cfr. Nigro Covre, *Lionello Venturi, Jean Cassou e Léon Degand*, cit.

<sup>75</sup> Non a caso, l'antologia di testi che segue il capitolo si apre con un passo da *Les peintres cubistes* di Apollinaire (1913): «On s'achemine ainsi vers un art entièrement nouveau, qui sera à la peinture, telle qu'on l'avait envisagée jusqu'ici, ce que la musique est à la littérature. Ce sera de la peinture pure, de même que la musique est de la littérature pure... Il n'en est qu'à son commencement et n'est pas encore aussi abstrait qu'il voudrait l'être» (Cassou, *Panorama...*, cit., p. 721).

<sup>76</sup> Serge Guilbaut, *How New York stole the idea of modern art. Abstract expressionism, freedom, and the Cold War*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983. Di recente, qualche osservazione su questo libro in Antonio Del Guercio, *L'opera d'arte nell'epoca della sua precarietà*, Terni, Solfanelli, 2012.

<sup>77</sup> Cassou, *Panorama...*, cit., p. 699.



compagnons sont d'authentiques barbares, de purs et vrais primitifs et dont tout l'organisme, comme celui des peuples barbares et primitifs, communique à l'animation colorée d'une vaste toile les effets sacrés et inspirés de sa danse»<sup>78</sup>.

Per una lunga tradizione come quella europea, invece, l'astrazione, per come si codifica con l'avvento di Kandinsky, Kupka e Delaunay, è una vera e propria rivoluzione in opposizione a una tradizione; in America, al contrario, questa è «une œuvre de jeunesse et de nature»<sup>79</sup>. E questa rivoluzione, nel Nuovo Mondo, ha come cuore l'École de Paris.

Al contrario degli Stati Uniti, dunque, in Francia dopo la guerra si era affermato un gruppo di artisti omogeneo, determinati a perseguire la via dell'arte astratta senza contraddire lo spirito della tradizione, che si sentono eredi naturali di Fauves e Cubisti, «et de tout le passé qui a déterminé ceux-ci; ils s'inscrivent dans un effort continu du génie»<sup>80</sup>; à rebours, quindi, Cassou rimontava al ceppo evolutivo enucleato da Alfred Barr che vedeva uno sviluppo dell'arte moderna a partire da Cézanne, da una parte, ma riconosceva dall'altra che l'Impressionismo, e soprattutto il Monet delle Ninfee, avevano avuto un ruolo determinante per questa nuova generazione, di cui Cassou poi elenca i principali rappresentanti in ordine sparso (ma con un ordine che dà l'impressione di essere una gerarchia di valori): Manessier, Bazaine, Estève, Singier, Le Moal, Lapique, Gischia, Robin, Tal Coat, Brame e Geer Van Velde, Schneider, Hartung, Hosiasson, Léon Zack, Lanskoy, Zao Wou-ki, Atlan, Soulages, Piaubert, Marie Raymond, Vieira da Silva, Prassinis, Gay, Appel, Lancelot Ney, Ubac, Poliakoff, Nicolas de Staël.

«Chacun de ces artistes», prosegue Cassou, «possède son univers comme un musicien le sien, sans référence apparente au monde extérieur, mais uniquement à des aspirations intérieures et à des élaborations autonomes et secrètes»<sup>81</sup>. E de Staël, vista la fine tragica della sua esistenza, era quello che meglio si prestava, secondo lui, a rappresentare questo segreto interiore: lo stesso tormento che si poteva vedere nell'opera attanagliava in fondo l'artista e il suo mondo. Ma Cassou non risparmia parole poco lusinghiere per l'Informale in generale:

Dans sa consequence extrême, la tendance à l'Informel, il rompt tous nos contacts avec le monde extérieur, met en congé tous les mécanismes mentaux dont nous avons usé jusqu'à ce jour, principalement ceux qui consistent à recevoir des images et à en créer. Nous avons eu l'occasion de remarquer que cette dernière tendance négative des arts plastiques s'était trouvée confirmée par l'apparition du cinéma et son énorme empire, jaloux monopolisateur de l'imagination<sup>82</sup>.

---

<sup>78</sup> Ivi, p. 700.

<sup>79</sup> Ivi, p. 701.

<sup>80</sup> Ivi, p. 703.

<sup>81</sup> Ivi, p. 707.

<sup>82</sup> Ivi, p. 712.

Tornava, in definitiva, quella ripartizione dell'arte contemporanea in tre grandi filoni già riassunta da Cogniat nel 1946: una che si ispira direttamente alla natura e ne rispetta le apparenze; una che, all'opposto, cerca una creazione "totale" attraverso l'uso di forme e colori; e una terza che adotta una posizione intermedia, ammettendo la natura come punto di partenza per un'invenzione propria<sup>83</sup>. Delle tre, sarà questa terza strada che Cogniat sceglierà di promuovere maggiormente, nella convinzione che in essa risiedesse la tradizione più autenticamente francese. D'altra parte, era una via più accessibile al grande pubblico rispetto al rigore e all'austerità dell'astrazione pura. La geometria in sé, priva di referenti naturali, poi, azzerava la tradizione, mentre i pittori di questa "terza via" ne traevano profitto senza imitarla<sup>84</sup>. Gli fa eco Jacques Lassaigne, poco più tardi, ma sempre nel 1946, riflettendo su alcuni rappresentanti della "nouvelle peinture"<sup>85</sup>: la sua preferenza va a Pignon, i cui soggetti figurativi, a confronto con quelli del realista Fougeron, sarebbero soprattutto «des prétextes à ce mûrissement»<sup>86</sup>, per Manessier, Le Moal e Singier, letti in diretta continuità con l'Impressionismo, a cui accosta Estève, «le plus doué des héritiers de Bonnard». Ma è soprattutto Manessier a raccogliere maggiori preferenze: «Manessier a une palette d'une qualité extraordinaire. Ses couleurs ont un éclat d'une pureté incomparable. Il en joue avec un extrême naturel et un goût quasi infailible»<sup>87</sup>. Per quella via, l'arte gestuale avrebbe fatto il suo lento e travagliato ingresso nell'École de Paris<sup>88</sup>.

### **I.3. Non solo gli Impressionisti.**

La prima Biennale Veneziana del dopoguerra, nel 1948, è ricordata per una serie di eventi fondamentali per l'arte italiana. Oltre alla già ricordata mostra della collezione Solomon Guggenheim, ed oltre a segnare l'esordio ufficiale del Fronte Nuovo delle Arti presentato da Giuseppe Marchiori, infatti, quella del 1948 è la biennale della grande mostra degli Impressionisti. Ospitata nel padiglione lasciato libero dalla Germania, che avendo perso la guerra non aveva

---

<sup>83</sup> Raymond Cogniat, *Visages de l'art contemporain*, in Lassaigne, Cogniat, Zahar, *Panorama des arts 1946*, cit., pp. 158-160.

<sup>84</sup> «Beaucoup d'artistes contemporains ont compris cette nécessité du tableau trouvant en soi sa raison d'être, cependant ils n'ont pas voulu pour autant perdre tout contact avec la nature qui leur fournit un vocabulaire plus facilement compréhensible. Ils s'en servent comme les mots servent de point d'appui au poète pour construire ses harmonies, même lorsqu'il essaye de leur ôter leur signification» (Ivi, p. 160).

<sup>85</sup> Jacques Lassaigne, *La nouvelle peinture française*, in Lassaigne, Cogniat, Zahar, *Panorama des arts 1946*, cit., pp. 251-256.

<sup>86</sup> Ivi, p. 252.

<sup>87</sup> Ivi, p. 256.

<sup>88</sup> Adamson, *Painting, politics...*, cit.

partecipato a quell'edizione<sup>89</sup>, questa mostra aveva un particolare significato simbolico: usciti dalle dittature, la manifestazione lagunare offriva infatti all'Italia l'occasione di un aggiornamento su cosa era avvenuto oltralpe per riappianare, per quanto possibile, il divario fra la penisola e l'Europa, mostrando per la prima volta tutte quelle tendenze che le biennali fra le due guerre, specialmente durante la lunga gestione da parte dello scultore Antonio Maraini, aveva cercato di occultare<sup>90</sup>. Nei rapporti con la Francia, in particolare, lo scultore alla guida dell'Ente veneziano aveva visto costantemente una minaccia, e se i commissari stranieri, in generale, si organizzavano rispondendo solo a esigenze interne al loro stato, nella gestione del padiglione francese, come ha mostrato Massimo De Sabbata, si era intromesso in maniera più evidente, cercando di opporgli quello ungherese. De Sabbata sottolinea come fu fatto uno sforzo enorme per proporre il modello magiaro, in cui si riconosceva una valida spalla internazionale ai valori del cosiddetto "ritorno all'Ordine", frattanto che cresceva l'importanza del padiglione tedesco in virtù delle nuove alleanze politiche, come alternativa alla Francia<sup>91</sup>: «La battaglia ingaggiata contro l'internazionalismo artistico passava attraverso la segnalazione di una progressiva riduzione dell'influenza della Scuola di Parigi in molti paesi dell'Europa, e dell'influenza culturale francese in generale, cui si contrapponeva il ridestarsi negli artisti di una attenzione per le proprie tradizioni nazionali»<sup>92</sup>. Si era assistito infatti a un lento tentativo di neutralizzare il padiglione francese, al fine di dimostrare, o almeno questo intendeva dimostrare Maraini, che Parigi non aveva più un primato esclusivo di fronte ai nuovi focolai nazionali<sup>93</sup>. De Sabbata ipotizza anzi che tale attenzione da parte di Maraini mirasse a liberare l'arte francese dall'influsso della Scuola di Parigi, dimostrando che essa aveva esaurito la propria spinta propositrice. Gli faceva gioco, in questo, il segretario francese Louis Hautecoeur, d'accordo con Maraini, che non manca di elargire continui consigli<sup>94</sup>, nella scelta di proporre solo artisti che non avessero mai esposto prima a Venezia<sup>95</sup>, provocando il conseguente e progressivo impoverimento di

---

<sup>89</sup> Da una lettera di Rodolfo Pallucchini a Raymond Cogniat del 9 febbraio 1948 si apprende che in un primo tempo, nel novembre 1947, si era pensato di organizzare tutta la XXIV Biennale nel solo padiglione italiano, che consta di 65 sale. Ottenuto però il finanziamento statale per ripristinare i diciassette padiglioni stranieri, a gennaio 1948 si era deciso di ampliare la manifestazione. Quanto alla mostra dell'Impressionismo, in un primo tempo si era pensato di ospitarla nel padiglione italiano, ma l'aumentare del numero degli inviti italiani ha indotto a dirottare verso un allestimento della mostra nel padiglione tedesco, che per quell'anno sarebbe rimasto vuoto. «D'altra parte», scrive Pallucchini, «il padiglione tedesco sorge di fronte a quello francese. Mi pare che così ci sia anche una continuità spirituale fra l'arte francese d'oggi e quella di ieri». (ASAC, Padiglioni, busta 12).

<sup>90</sup> Si veda Massimo De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Udine, Forum, 2006.

<sup>91</sup> Ivi, pp. 178-179.

<sup>92</sup> Ivi, p. 180.

<sup>93</sup> Ivi, pp. 182-187.

<sup>94</sup> vedi anche Giuliana Tomasella, *Venezia-Parigi-Venezia. La mostra di arte italiana a Parigi e le presenze francesi alla Biennale di Venezia (1920-1938)*, in *Il futuro alle spalle. Italia-Francia. L'arte tra le due guerre*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 aprile-22 giugno 1998), a cura di Federica Pirani, Roma, De Luca, 1998, pp. 83-95.

<sup>95</sup> De Sabbata, *Tra diplomazia e arte*, cit., p. 185 nota 19.

quel padiglione. Sancire la fine di una egemonia francese, infatti, significava poter aprire la strada a una auspicata supremazia italiana in Europa.

Nel 1948 guardare all'Impressionismo, dunque, significava intraprendere un cammino retrospettivo di recupero del "tempo perduto", offrendo una ricostruzione degli sviluppi dell'arte d'avanguardia a partire dalle sue origini. È nota la lunga e laboriosa gestazione di questa mostra, a cui sovrintendono, in qualche modo, i due numi tutelari Lionello Venturi e Roberto Longhi- membri della commissione organizzatrice insieme a Nino Barbantini, Carlo Carrà, Felice Casorati, Marino Marini, Carlo Ludovico Ragghianti, Pio Semeghini, Giorgio Morandi e Pallucchini- che per vie autonome e divergenti avevano riconosciuto la modernità dell'Impressionismo<sup>96</sup>. In una lettera del 2 ottobre 1947, anzi, Longhi, che non sarà contento dell'interpretazione del movimento data dalla mostra<sup>97</sup>, aveva proposto un programma di esposizioni da sviluppare nelle successive biennali: escludere Van Gogh e Gauguin per proporli in una seconda rassegna "Dal decadentismo al Cubismo", e a seguire una terza "Dal Cubismo a oggi"<sup>98</sup>.

La mostra degli Impressionisti era coordinata da Raymond Cogniat, segretario del padiglione francese per tutte le edizioni degli anni Cinquanta. Da questo momento, anzi, si instaurerà un rapporto duraturo fra lui e Pallucchini, fortificato anche dai viaggi di quest'ultimo in Francia per concordare proprio con Cogniat le mostre veneziane<sup>99</sup>. Non va trascurato, infatti, che il padiglione francese era il solo dei padiglioni nazionali a non essere di proprietà del relativo stato titolare, e ad essere completamente a carico dello stato italiano<sup>100</sup>: questo, infatti, giustifica in parte un rapporto stretto e talvolta l'ingerenza di Pallucchini nelle scelte del collega francese, su cui pesa, talvolta, il giudizio del comitato della biennale.

Dai documenti conservati all'ASAC di Venezia, infatti, emerge evidente il desiderio, da parte italiana, di una continuità nella collaborazione con Cogniat.

---

<sup>96</sup> Per quanto riguarda Lionello Venturi si veda Laura Iamurri, *Lionello Venturi e la modernità dell'Impressionismo*, Macerata, Quodlibet, 2011. Per i rapporti fra Roberto Longhi e la Biennale si rimanda a Maria Cristina Bandera, *Le prime Biennali del dopoguerra. Il carteggio Longhi-Pallucchini 1948-1956*, Milano, Carta, 1999.

<sup>97</sup> Cfr. Nancy Jachec, *Politics and painting at the Venice Biennale, 1948-1964. Italy and the Idea of Europe*, Manchester University press, 2007, p. 42.

<sup>98</sup> In Bandera, *Le prime Biennali...*, cit., p. 47.

<sup>99</sup> Il 26 marzo 1948, Pallucchini riferisce a Longhi del suo primo viaggio a Parigi, in cui ha convinto Huyghe a cedere alla mostra almeno «una di quelle opere "vedettes", che costituiscono per una Mostra la fonte di un successo decisivo», e di aver preso accordi per le mostre di Chagall, Rouault e Braque, oltre ad essersi recato da Picasso in Costa Azzurra chiedendogli delle opere dal 1940 al 1948 da esporre per la prima volta a Venezia. Infine comunica a Longhi che Cogniat sarà il Commissario del padiglione francese (cfr. Bandera, *Le prime Biennali...*, cit., p. 76).

<sup>100</sup> Vi si fa riferimento in una lettera in cui Pallucchini informa Cogniat dell'arrivo di fondi per riaprire i padiglioni, che offriva «l'opportunità che la Francia riapra il suo padiglione (l'unico che non è di proprietà francese, ma italiana)» (Pallucchini a Cogniat, 9 febbraio 1948, ASAC, Padiglioni, busta 12).

Non mancano infatti raccomandazioni e indicazioni da parte del segretario generale della Biennale circa gli artisti che il comitato italiano desidererebbe vedere a Venezia. Il tono cordiale dei loro scambi è evidente nella minuta di una lunga lettera di Pallucchini a Cogniat, del 9 febbraio:

Anzitutto Le rinnovo i miei più vivi rallegramenti per la sua nomina a Commissario generale del Padiglione Francese. Questo riconoscimento da parte del Governo Francese ci ha fatto molto piacere, anche perché coincide con la nomina da parte della Biennale a Commissario per la Francia per la Mostra dell'Impressionismo.

D'altra parte ciò ci conferma la Sua simpatia per il nostro Paese. Penso che anche praticamente è molto opportuno che una stessa persona rivesta le due cariche<sup>101</sup>.

Seguono poi delucidazioni su vari punti. Pallucchini riferisce al collega che, nonostante l'onere sia molto gravoso, la mostra degli Impressionisti è completamente a carico della Biennale sia per quello che concerne l'organizzazione sia per le spese, ragion per cui Cogniat riceve una doppia nomina: da parte dello stato francese per quanto riguarda il padiglione nazionale, ma da parte italiana per quanto riguarda la mostra degli Impressionisti. «Lei comprende» prosegue Pallucchini, «quale onere costituisca questa mostra per la Biennale. Ma il Governo Italiano appoggia tale iniziativa dato che, anche se costerà molto, servirà a rinsaldare i rapporti culturali fra Italia e Francia»<sup>102</sup>. Al contempo, però, non è da trascurare un altro punto della comunicazione di Pallucchini, che conferma il persistere di un particolare interessamento da parte italiana per l'organizzazione del padiglione francese: il segretario informa infatti Cogniat che, su parere della commissione, la Biennale «ha segnalato ufficialmente al Governo francese i nomi di artisti francesi che in questo momento sarebbe molto gradito poter avere in Italia (tenuto conto che non sarà possibile avere Matisse, dato che sapevamo che organizzava una Mostra a Filadelfia<sup>103</sup> e Bonnard per la stessa ragione»<sup>104</sup>. I nomi, nello specifico, sono Braque, Rouault, Laurens e una retrospettiva di Maillol. Philippe Erlanger, presidente dell'Association Française d'action artistique, però, aveva già scritto che era possibile organizzare soltanto le mostre di Braque, Rouault e Maillol, lasciando da parte Laurens. Pallucchini tuttavia ribadisce, dato che il padiglione francese è stato riaperto e ristrutturato a spese del governo italiano, che «varrebbe la pena di aggiungere a queste Mostre, oltre quella di Laurens, anche il frutto di giovani francesi, naturalmente secondo i suoi criteri, e a sua scelta», chiedendo inoltre ospitalità nel padiglione anche per la mostra di Chagall.

Deve essere apparsa un'ingerenza questa intromissione italiana nelle scelte francesi, tanto da spingere Jacques Vieillefond, ambasciatore francese a Roma, a ricordare a Pallucchini, che le opere

---

<sup>101</sup> Ibidem.

<sup>102</sup> Ibidem.

<sup>103</sup> La mostra di Matisse sarà rinviata alla XXV Biennale, sempre nel padiglione francese, presentata da Cogniat.

<sup>104</sup> Ibidem

da inviare saranno scelte sotto la presidenza di Cogniat da una commissione di critici e conservatori del museo nazionale<sup>105</sup>. Ma a Venezia doveva essere nota anche la modalità da parte delle autorità francesi di organizzare le mostre e scegliere gli artisti, se Giovanni Ponti, presidente dell'ente lagunare, il 18 febbraio 1948 aveva scritto direttamente al console francese precisando che «la Biennale chiede soltanto di voler seguire il criterio di presentare pochi nomi con parecchie opere ciascuno»: l'esatto opposto, si è tentati di pensare, di quanto si era visto nella mostra itinerante di Huyghe del 1947. A Venezia, d'altra parte, già da tempo ci si stava orientando su cosa succedesse in Francia, come mostra una lettera che già il 23 ottobre 1947, Pallucchini aveva scritto al comitato organizzatore del "Salon des Realités Nouvelles", da cui aveva ricevuto il catalogo della mostra: «Vedrei ben volentieri, come è nei voti di codesto Comitato, una partecipazione di un gruppo di Vostri artisti, con una ventina di pezzi ben scelti e tali da dare un buon quadro d'insieme, alla prossima XXIV Esposizione Internazionale d'Arte», mostrandosi «disposto ad appoggiare il Vostro desiderio presso la Commissione artistica della Biennale»<sup>106</sup>.

Per parte francese, invece, la nomina di Cogniat costituiva una garanzia di coerenza con la linea ufficiale di continuità fra arte fra le due guerre e dopoguerra sostenuta da Cassou e Dorival al MNAC. Le sue scelte, infatti, non stupiscono da questo punto di vista. D'altro canto, come ha fatto notare Richard Leeman, i premi consecutivi assegnati a Braque, Matisse, Dufy e Villon non facevano che fortificare quel primato francese come forza motrice dell'arte moderna<sup>107</sup>.

Nonostante la raccomandazione di Ponti, il padiglione a Venezia presenterà un numero elevatissimo di pittori<sup>108</sup> e incisori<sup>109</sup> più due gessi e un bronzo di Aristide Maillol: lo spirito non era

---

<sup>105</sup> Jacques Vieillefond a Rodolfo Pallucchini, 21 febbraio 1948, ASAC, Padiglioni, busta 12.

<sup>106</sup> Rodolfo Pallucchini al Salon des Realités Nouvelles, 23 ottobre 1947, ASAC, Padiglioni, busta 12.

<sup>107</sup> «Grâce à ces victoires de Braque, Matisse, Dufy, Villon, la France de l'après-guerre rappelait au monde une histoire incontestable et d'ailleurs, jusqu'à un certain point, incontestée. Par cette stratégie, Cogniat faisait écrire par la Biennale de Venise, au moment où se manifestaient tous les signes de la montée en puissance d'une historiographie de l'art abstrait qui ne passait plus nécessairement par Paris (Seuphor, mais aussi Brion), une histoire de l'art du XX<sup>e</sup> siècle formée par des grands noms de la peinture et de la sculpture qui étaient autant d'étapes de la peinture française', qui correspondaient peu ou prou aux collections du musée d'Art moderne, et établissaient une continuité aussi historique qu'objective de la prééminence française de l'art» (Leeman, *Le critique...*, cit., p. 47).

<sup>108</sup> L'elenco completo dei pittori esposti nel padiglione francese della XXIV Biennale è: Yves Alix, Jean Aujame, Jean Bazaine, Jean Bertholle, Maurice Brianchon, Christian Caillard, Jules Cavaillès, Maurice Savin, Lucien Coutaud, François Desnoyer, Maurice Estève, André Fougère, Léon Gischia, Edouard Goerg, Hans Hartung, Henri Héraut, Félix Labisse, Charles Lapique, Raymond Legueult, Roger Limouse, Bernard Lorjou, Alfred Manessier, André Marchand, Toland Oudout, Edouard Pignon, André Planson, Maurice Poncelet, Gabriele Robin, Georges Rohner, Gerard Schneider, Pierre Tal Coat, Claude Venard, Charles Walch, Emmanuel Auricoste, Paul Cornet, Robert Couturier, Marcel Gili, René Iche, Henri Laurens, Jacques Lipchitz, Raymond Martin, Berthe Martinie, Germaine Richier, Hubert Yencesse, Ossip Zadkine, Raymond Veyssset.

<sup>109</sup> Gli artisti presenti con incisione nel padiglione francese della XXIV Biennale furono: Adolphe Beaufrère, Camille Berg, Jan Eugène Bersier, Jacques Beurdeley, Robert Bonfils, Jacques Boullaire, Robert Cami, Anita De Caro, Michel Ciry, Gérard Cochet, Germaine de Coster, Étienne Cournault, Pierre Courtin, Jean Gabriel Daragnès, Hermine David, Pierre Decaris, Eric Detthow, Jean Deville, Pierre Dubreuil, Louis Favre, Jean Frelaut, Pierre Guastalla, Joseph Hecht, Jacques Houplain, André Jacquemin, Léon Lang, Robert Lotiron, Jacques Maret, Luc-Albert Moreau, Achille Ouvre, Ferdinand Springer, Louis Joseph Soulas, Henri Verge Sarrat, Roger Vieillard, Jacques Villon, Henri de Earoquier.

mutato rispetto alla grande mostra del 1947. Introducendo in catalogo la sezione francese, anzi, Cogniat afferma che nell'impossibilità di offrire un panorama completo della giovane pittura, si era scelto di mostrare come lo spirito di certi *ainés* si ritrovi anche nei giovani. Pertanto, scrive, si era pensato a degli accostamenti diacronici di ordine estetico: la sala di Braque era preceduta da qualche esempio di fauvisme e di Cubismo, comprendendo però anche certe prove della più recente arte astratta (riferendosi probabilmente a Bazaine, Bertholle, Manessier, Tal Coat e, forse, Hartung); davanti alla sala di Rouault, invece, «abbiamo disposto le pitture che si ricollegano ad una certa espressione appassionata dell'uomo, anche quelle che mostrano un gusto esaltato del colore, un certo lirismo, una certa avidità di potenza, sia pure di violenza»; davanti a Chagall «alcune pitture di immaginazione, quelle che parlano di mistero e di sogno». Infine, l'ultimo raggruppamento è dedicato a quei pittori che hanno voluto mantenere un rapporto più stretto con la realtà, eredità più o meno cosciente, secondo Cogniat, dell'Impressionismo.

Scelte dunque che anche in Francia, presto, appariranno fortemente conservatrici, e che pochi anni più tardi una nuova generazione di critici, come Ragon e Restany, archiverà preferendo una lettura diversa dello sviluppo dell'arte più recente. Ma nel 1948, le posizioni di Cogniat, in sintonia con Cassou, trovavano una convergenza con la critica italiana più autorevole, in particolare, come si è detto, con Lionello Venturi.

Vengono lasciate fuori, insomma, tutta l'astrazione geometrica e tutta quella che di lì a poco sarebbe stata denominata da Michel Tapié "Art autre". Certo non era ignota a Cogniat, per esempio, la mostra di Jean Fautrier alla galleria Drouin nel 1945, o quella di Dubuffet del 1946<sup>110</sup>. Di quest'ultimo, anzi, si trova una eloquente recensione di Jacques Lassaigue sul *Panorama des arts 1946*<sup>111</sup> curato da Cogniat stesso insieme a Lassaigue e Zahar, a suo tempo già redattore di "Formes" di Waldemar George. «Sans doute», scrive Lassaigue, «est-il difficile de trouver dans cette œuvre quoi que ce soit qui ressemble à de la peinture au sens où l'on entend généralement ce mot»<sup>112</sup>. Per Lassaigue, l'acutezza di analisi delle idee di Dubuffet, esternate nell'autopresentazione al catalogo della mostra da Drouin, non corrisponde poi alla qualità della pittura: «Nous sommes bien à la limite de la peinture, comme le champ d'exploration de Dubuffet se trouve à la limite des règnes naturels. C'est du reste ce qui excite. Mais devons-nous juger l'intérêt de l'expérience ou de la valeur de résultat obtenu? A revoir l'œuvre de Dubuffet [...] la déception est grande»<sup>113</sup>.

---

<sup>110</sup> Su queste mostre si veda l'analisi di Enrico Crispolti, *L'informale*, cit.

<sup>111</sup> Jacques Lassaigue, *Le cas Dubuffet*, in Cogniat, Lassaigue, Zahar, *Panorama des arts 1946*, cit. pp. 108-110.

<sup>112</sup> Ivi, p. 108.

<sup>113</sup> Ivi, p. 110.

A Venezia, tuttavia, non avevano sentito la mancanza né di Fautrier, né di Dubuffet, né di tutta quella situazione artistica *autre* che nel giro di poco tempo si sarebbe affermata, in Francia, come la più avanzata e radicale proposta sia artistica sia politica.

Le mostre del 1948 erano andate bene. Una lettera del 17 giugno 1948, addirittura, vede Pallucchini chiedere a Braque, ma senza successo, di accettare almeno alcune delle molte richieste di acquisto di sue opere da parte di collezionisti e istituzioni italiane: sarebbe stato un peccato, gli fa notare, che nemmeno una sua opera fosse nei musei e nelle collezioni italiane<sup>114</sup>.

Delle eco di dissenso nei confronti delle scelte ufficiali, però, erano arrivate anche in laguna. In vista della Biennale del 1950, infatti, Pallucchini riceve una lettera da André Bloc, artista e direttore della rivista "Art d'aujourd'hui", schierata in difesa dell'arte astratto-geometrica<sup>115</sup>. Saputo della conferma di Cogniat come responsabile del padiglione della Francia, il 22 febbraio 1950 Bloc scrive a Venezia alcune proposte:

Nous connaissons bien ce critique d'Art [Cogniat, N.d.A.] qui présentera sans aucun doute à la Biennale de Venise, l'Art officiel français. Il se trouve malheureusement que cet Art officiel n'a rien de commun en général avec l'art tout court. Aussi nous avons pensé qu'il serait important qu'à côté de l'Art officiel français, figure une démonstration de l'Art parisien d'avant-garde. Notre Revue nous paraît qualifiée pour prendre la responsabilité d'un essai de ce genre. Si vous estimez qu'une telle suggestion pourrait être prise en considération vous pourriez nous le faire savoir le plus tôt possible pour qu'il reste le temps matériel nécessaire à l'organisation d'une telle démonstration<sup>116</sup>.

Quello che Cogniat avrebbe portato a Venezia, insomma, non sarebbe stato, secondo Bloc, un vero panorama di quanto accadeva a Parigi, distinguendo fra un'"art officiel", che il commissario avrebbe portato in laguna, e la vera e propria "art parisien d'avant-garde": nella distinzione fra "École français" o "École de Paris", insomma, Bloc fa pendere la bilancia su Parigi, ma escludendo la dizione di "scuola". Il suo intento, in definitiva, è di far conoscere all'estero quanto si stava elaborando intorno alla sua rivista in un costruttivo rapporto fra arte, progettazione e architettura, ponendo un problema che la linea "sentimentale" suggerita a Venezia escludeva a priori. La replica di Pallucchini, il 27 febbraio, è una netta difesa del collega francese:

La nomina del Commissario del Padiglione Francese, come Lei ben sa, è dovuta al Vostro governo e non posso nascondereLe che anche in Italia è giunta gradita dato fra i vari pregi e le qualità che distinguono il Cogniat v'è anche quello che egli si occupa a fondo del

<sup>114</sup> Pallucchini a George Braque, 17 giugno 1948, ASAC, Padiglioni, busta 12.

<sup>115</sup> Per un primo orientamento sulla storia di «Art d'aujourd'hui»: Corine Girieud, *Art d'aujourd'hui et Cimaie: deux revues concurrentes dans le microcosme de l'abstraction des années cinquante*, in *Les revues d'art. Formes, stratégies et réseaux au XXe siècle*, préface de Pierre Wat, sous la direction de Rossella Froissart Pezone et Yves Chevrefils Desbiolles avec la collaboration de Romain Mathieu, Presses Universitaires de Rennes, 2011, pp. 281-293.

<sup>116</sup> André Bloc a Pallucchini, 22 febbraio 1950, ASAC, Padiglioni, busta 12.



compito che gli è stato affidato e che deve portare a termine in così breve tempo. Ciò nonostante, comprendo bene quanto Lei mi scrive: certamente la Commissione delle arti Figurative della Biennale avrebbe accolto la Vostra proposta se non fosse giunta troppo in ritardo. Infatti, solo tre mesi ci separano dalla prossima Biennale e ormai tutti i piani sono stati fatti<sup>117</sup>.

Bloc non poteva sapere, però, che Pallucchini sia approvava la linea di gestione di Cogniat sia spingeva per la sua nomina. Già il 21 novembre 1949, infatti, chiedendo a Ponti di prendere contatto con Vieillefond, la raccomandazione di Pallucchini è molto esplicita: «facendogli intendere che noi gradiremmo moltissimo fosse nominato Commissario il prof. Cogniat, che per noi è un elemento prezioso»<sup>118</sup>. Quasi prevedibili, dunque, le felicitazioni con Erlanger, il 31 gennaio, per la rinnovata nomina di Cogniat, «nome molto gradito negli ambienti artistici italiani»<sup>119</sup>, e si felicitava della decisione da parte dell'Association di portare a Venezia, «accettando i nostri voti» le mostre di Bonnard, Matisse e Utrillo, nonché quella di quattro giovani pittori e una di stampe contemporanee. Questa lettera faceva seguito infatti a una lunga missiva del 3 dicembre in cui esponeva a Erlanger le idee del comitato nominato per la XXV edizione<sup>120</sup> e il desiderio di questi di avere le tre mostre citate, «che costituirebbero certamente un trionfo per il padiglione francese, essendo questi artisti tanto poco conosciuti dal pubblico italiano. Le tre mostre potrebbero essere ordinate nelle tre salette laterali al padiglione centrale, mentre in quest'ultimo potrebbero essere esposte le opere appunto di quattro giovani pittori»<sup>121</sup>. Queste tre mostre, ribadisce Pallucchini a Vieillefond<sup>122</sup>, «dovrebbero formare, in un certo senso, il "clou" della Biennale stessa». Roberto Longhi aveva proposto anche una mostra di Courbet, che si terrà poi nel 1954, che potesse mostrare quella linea di sviluppo del realismo cominciata con Caravaggio: in questo modo si sarebbe mostrata quella continuità di intenti e quella costanza di modi che avrebbero collegato opere lontane fra loro nel tempo. Doveva però essere parsa una strada difficilmente percorribile, come Pallucchini scrive ancora una volta a Cogniat, il 16 gennaio: «Poiché nei miei assaggi in Francia mi ero dovuto accorgere che una mostra relativa a Maestri come Courbet e Corot sarebbe riuscita di difficile organizzazione per le difficoltà che sarebbero insorte per ottenere il prestito delle opere, è stato deciso di continuare la presentazione dello sviluppo dell'arte francese dall'Impressionismo in poi»<sup>123</sup>.

<sup>117</sup> Pallucchini a Bloc, 27 febbraio 1950, ASAC, Padiglioni, busta 12.

<sup>118</sup> Pallucchini a Ponti, 21 novembre 1949, ASAC, Padiglioni, busta 12.

<sup>119</sup> Pallucchini a Erlanger, 31 gennaio 1950, ASAC, Padiglioni, busta 12.

<sup>120</sup> Si tratta di: Barbantini, Carrà, Casorati, Fiocco, Leoncillo, Longhi, Manzù, Marini, Morandi, Pallucchini, Ragghianti, Venturi.

<sup>121</sup> Pallucchini a Erlanger, 3 dicembre 1950, ASAC, Padiglioni, busta 12.

<sup>122</sup> Pallucchini a Vieillefond, 19 gennaio 1950, ASAC, Padiglioni, busta 12.

<sup>123</sup> Pallucchini a Cogniat, 16 gennaio 1950, ASAC, Padiglioni, busta 12.

Si anticipano quindi le mostre dei disegni di Seurat, del Doganiere Rousseau, una mostra «limitata a una trentina di pezzi» dei Fauves e una analoga per il Cubismo, da tenersi accanto alla mostra del futurismo (in realtà poi le opere dei Fauves saranno 59, e 40 quelle dei cubisti). Cogniat non ne è del tutto convinto. Il 23 gennaio, infatti, esterna le sue perplessità su un programma espositivo tanto seducente quanto ampio e ambizioso<sup>124</sup>. Il primo appunto era in merito al fatto che difficilmente i musei statali francesi sarebbero stati disposti a privarsi di un numero così grande di opere, per così tanti artisti, per un periodo così lungo. Specialmente riguardo a Fauves e Cubisti, il rischio sarebbe stato di non poter presentare due mostre all'altezza. Sarebbe stato imbarazzante, poi, decidere se assegnare il premio della Biennale a Picasso o a Matisse, da sempre rivali<sup>125</sup>. Pallucchini replica dopo appena tre giorni, il 26<sup>126</sup>, accogliendo le obiezioni del collega francese, ma senza farsi intimidire da queste, anzi rilanciando: per i cubisti, ci si sta adoperando, e la selezione è comunque limitata ai soli quattro rappresentanti più significativi. Quanto a Matisse, invece, decorrendo l'anno santo, Pallucchini si chiede se non se ne possa approfittare per esporre i progetti per la cappella che il pittore sta realizzando a Vence: sarebbe un modo, dice, per mettere in luce un aspetto inedito della sua produzione, che potrebbe avere una sua eco in Italia.

---

<sup>124</sup> Cogniat a Pallucchini, 23 gennaio 1950, ASAC, Padiglioni, busta 12.

<sup>125</sup> Cogniat avanza dei dubbi anche circa la clausola, per i vincitori del premio, di donare un'opera alla Biennale: il valore monetario del premio, infatti, rischierebbe di essere inferiore al valore di mercato dell'opera che il pittore laureato avrebbe dovuto donare. Su questo punto Pallucchini, nella lettera del 26, specifica che si lascia al maestro la decisione di cosa donare, se un olio o una guache, o un disegno, senza dimenticare la funzionalità e l'indubbio prestigio che il premio comunque conferisce a chi lo riceve. Il problema posto dal francese, però, era reale, e si sarebbe puntualmente presentato al momento di assegnare il premio a Matisse. Su "France-Soir" del 28 settembre una notizia dettata da Venezia da J.P. Crespelle intitolato, *Henri Matisse a dit "Grazia" et a trouve que les moustiques de la lagune ne valaient pas un million de lires*, in cui si precisava che il maestro, dopo aver ringraziato, non si sarebbe premurato di lasciare il proprio appartamento parigino per andare a ritirare in laguna il milione di lire del premio, facendo dire dagli organizzatori della Biennale, «qu'il ne pourrait venir parce qu'il redoutait les moustiques de la lagune». La notizia, scrive Pallucchini, non corrisponde al vero; d'altra parte anche sulla "Gazette de Lausanne" del 30 settembre, a firma M St., si poteva leggere che Matisse «n'a caché à personne cet été qu'il trouvait injuste qu'une telle récompense vînt s'installer sur une tête tant de fois couronnée de lauriers, alors que le but de ce genre de manifestation est en principe de découvrir d'obscures méritants. pour un jury, on comprend qu'un tel choix, vu l'abondance des biens, soit plus sûr et plus facile». E conclude: «Lei capisce come queste notizie ci riescano tutt'altro che gradite. Soprattutto se poste in relazione con gli attacchi lanciati da De Chirico e compagni contro la Biennale. È piuttosto grave che alcuni critici dall'estero facciano il loro gioco. Vorrei perciò pregarla, se è a conoscenza della cosa o se comunque conosce le ragioni di simili attacchi, di intervenire presso Matisse affinché smentisca tali notizie o per lo meno invii una lettera che precisi le falsità e le responsabilità». Matisse, al contrario, scriverà a Ponti (13 novembre 1950, ASAC, Padiglioni, busta 12): «En témoignage de la haute estime où je tiens l'art de Henri Laurens et pour, dans la mesure du possible, l'associer aux distinctions attribuées cette année aux artistes par la Biennale de Venise, je désire partager avec lui le Prix qui m'a été décerné. Je ne crois pas cotevenir en ceci à l'esprit du Jury de la Biennale puisque Henri Laurens a eu un nombre de voix presque égal à celui de Zadkine. Je suis très heureux d'avoir pu faire accepter à Henry Laurens le partage de l'honneur que m'a fait la Biennale de Venise et dont je suis d'autant plus reconnaissant. Espérant votre approbation je vous prie de vouloir bien nous faire parvenir le montant de mon Prix divisé par parts égales en deux envois séparés à nos adresses respectives». Ma questo, risponderà il presidente della Biennale (25 novembre 1950, ASAC, Padiglioni, busta 12), non sarà purtroppo possibile, o, meglio, questa può essere solo un'iniziativa del maestro di cui l'ente non può farsi carico. Si fa presente infatti che il suo è il premio per la pittura, quindi non può essere assegnato anche a uno scultore, e non si può nemmeno chiedere a Zadkine di condividere il suo, né di riunire nuovamente la commissione per ritornare sulla propria decisione e stabilire un ex aequo con Laurens.

<sup>126</sup> Pallucchini a Cogniat, 26 gennaio 1950, ASAC, Padiglioni, busta 12-

Le cose, però, erano più difficili del previsto: come preconizzato da Cogniat, il Louvre non ha concesso il prestito della *Guerre* di Rousseau, e non sarà possibile nemmeno convincere Huyghe a prestare almeno l'*Incantatrice di serpenti*<sup>127</sup>.

L'Italia non interferisce, invece, sul programma del padiglione francese: non si riscontrano né desideri né interventi che riguardino le proposte più vicine nel tempo. Cogniat è dunque libero di organizzare il padiglione, che struttura prevedendo nella sala centrale un'esposizione di Gromaire, Caillard, Manessier e di quattro altri artisti, e la scultura di Gimond, Couturier e Adam, con l'intenzione di rappresentare le tendenze più distanti che al momento erano attive in Francia.

La scelta piace a Pallucchini<sup>128</sup>, tanto che nell'introduzione al catalogo della Biennale prende la Francia come esempio. Di contro alle numerose pressioni di artisti che vorrebbero partecipare e che non hanno capito che la Biennale «deve essere soltanto una mostra di confronto e di comparazione e non un campionario di quanto oggi si fa in Italia nel campo artistico», Pallucchini richiama l'uso delle mostre nazionali destinate a documentare la produzione interna, come avviene a Parigi: «Parigi organizza tre o quattro Salons all'anno: ma quando la Francia partecipa alla Biennale, essa sceglie pochi maestri affermati e qualcuna delle forze d'oggi più promettenti»<sup>129</sup>.

#### **I.4. "Astratto-concreto" oltremontano.**

Sulla fortuna della pittura francese pesa senza dubbio il ritorno in Italia, nel 1945, di Lionello Venturi, che poneva fine al lungo esilio volontario, fra Parigi e gli Stati Uniti, seguito al rifiuto di prestare giuramento al regime fascista nel 1932. Stabilendosi a Roma e insegnando alla Sapienza, la sua presenza esercita una forte influenza anche al di là della cerchia dei suoi allievi diretti. Alle sue lezioni vanno infatti anche molti artisti, e sembra plausibile credere che questo abbia contribuito a volgere lo sguardo delle nuove generazioni verso Parigi.

Da Roma un gruppo di giovani, fra cui un giovanissimo Achille Perilli, come si è accennato, vanno a Parigi per la Pasqua del 1947.

Gli artisti di Forma 1, però, non si mostrano per nulla interessati all'arte promossa dalla critica "official": a Parigi guardano altre cose, e stringono altri contatti, specialmente con gli artisti che si riuniranno intorno alla redazione di "Art d'Aujourd'hui" di André Bloc. Gli stessi, insomma, che nel 1953 saranno coinvolti nella terza mostra dell'"Art Club", ospitata come le precedenti alla GNAM, intitolata proprio *Arte astratta italiana e francese*. «Volevamo vedere Picasso», ricorda

<sup>127</sup> Pallucchini a Cogniat, 12 febbraio 1950, ASAC, Padiglioni, busta 12.

<sup>128</sup> Pallucchini a Cogniat, 1 marzo 1950, ASAC, Padiglioni, busta 12.

<sup>129</sup> Rodolfo Pallucchini, *Introduzione*, in *XXV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, Venezia, Alfieri, 1952, p. XIII.

Perilli, «ma fummo respinti da un suo funebre segretario. In compenso andammo dallo scultore Adam, che lavorava nello studio per la scultura di Picasso. Là vidi le sue prime sculture: grandi teste e altro, tutto di gesso. Singier ci ricevette nel suo studio. Alto, intenso nello sguardo, con grandi mani ci mostrò il suo lavoro e ci fece capire la difficoltà della loro generazione di arrivare alla libertà totale dell'astratto. Dovevamo conservare sempre negli occhi un appiglio figurativo»<sup>130</sup>.

A Roma, nell'immediato, la lezione di Venturi avrà effetto, e non solo da questo punto di vista, sulla politica museale condotta da Palma Bucarelli alla direzione della Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Tutto questo non lascia indifferenti gli artisti. Nelle memorie di Achille Perilli, infatti, il ruolo di Venturi ha un peso significativo nella rievocazione della Roma di quei secondi anni Quaranta:

L'arrivo di Lionello Venturi nel 1946 all'università di Roma, il suo divulgare l'idea di arte moderna, la mostra didattica da lui organizzata di riproduzioni di opere da Monet a Cézanne alla Galleria Nazionale di Arte Moderna dell'aprile; la mostra di pittura francese alla Galleria Nazionale di Arte Moderna dal settembre 1946 fino a gennaio 1947; il "Politecnico" di Vittorini; la mostra internazionale d'arte astratta e concreta all'ex Palazzo Reale di Milano, organizzata da Lanfranco Bombelli Tiravanti; la frequentazione di Prampolini e Joseph Jarema all'Art Club; sono tutte componenti di un processo che si sviluppa di giorno in giorno, più che di mese in mese<sup>131</sup>.

Si guarda alla Ville Lumière per motivi diversi. A Parigi, però, si va spinti dalle motivazioni più varie e per vedere ciò da cui ci si sente più attratti. Sia i mercanti sia gli artisti cercano ciascuno la Parigi che gli è più affine: cercano i grandi maestri o i contemporanei più giovani a seconda delle inclinazioni e delle ragioni che li hanno portati lì. E diverso, di conseguenza, è quanto portano a casa di quell'esperienza, contribuendo in modo diverso alla fortuna dell'arte francese in Italia.

Nelle memorie di Bruno Grossetti, il mercante della Galleria Annunciata di Milano<sup>132</sup>, ad esempio, si trova traccia solamente degli artisti dell'École de Paris: andare a Parigi, per lui, significa andare a vedere Picasso e Matisse. Vi si reca in un momento di transizione della sua attività, in attesa di aprire la nuova sede della galleria, per vedere cosa la città avesse da proporre e conoscerla più da vicino, trovando che «era assai vivace e le gallerie d'arte attraversavano un periodo di fervida attività»<sup>133</sup>. Sarebbe stato il primo di una serie di viaggi, nel corso dei quali, ricorda, «incontrai diversi pittori francesi, in particolare Georges Braque e Maurice Utrillo; per il primo soprattutto [...] nutrivo molta stima e potevo vantare anche un po' di amicizia. Era invece molto difficile intrattenere rapporti con Picasso, che si teneva molto appartato. Per essere ricevuti da lui bisognava

<sup>130</sup> Perilli, *L'age d'or di Forma I*, cit., p. 34.

<sup>131</sup> Ibidem.

<sup>132</sup> Bruno Grossetti, *Il mercante dell'Annunciata. Confessioni e memorie*, Milano, Mazzotta, 1988.

<sup>133</sup> Ivi, p. 56.

prima fissare un appuntamento con il segretario, il quale, non so se per darsi importanza o che altro, rendeva sempre molto difficili le visite allo studio, dilazionando più volte gli incontri. Giustificavo più facilmente il prudente riserbo dei familiari di Matisse, che proteggevano con le opportune attenzioni l'avanzata età del pittore; capivo anche la ritrosia di Utrillo, che viveva isolato in perpetuo stato di ebbrezza alcolica. Mi era più difficile accettare l'eccessiva riservatezza di Picasso, che giudicavo furbescamente calcolata, anche se non disconosco che la fama di cui godeva potesse costringerlo alla difesa»<sup>134</sup>.

La sua attenzione, insomma, si punta soprattutto su una generazione di maestri storici: trova delle sculture di Modigliani nel cortile di una vecchia casa<sup>135</sup>, frequenta il mercante Bing<sup>136</sup>, ricorda con entusiasmo le ripetute visite allo studio di Braque, di cui lo affascinava sia la pittura sia la dialettica<sup>137</sup>, e i rari incontri con Matisse, che «nei tratti del viso somigliava un po' al nostro Arturo Tosi»<sup>138</sup> e prende accordi con la Galleria Pétridès per una mostra di Utrillo, che replicherà anche nel 1955 visto il successo della precedente. E chiusa la mostra del pittore di Montmartre apriva subito dopo una personale di Filippo De Pisis, a indicare chiaramente una linea di tendenza e inducendo quasi a un implicito confronto<sup>139</sup>.

Ma a Parigi vanno, traendone insegnamento e contatti preziosi, anche artisti del futuro Gruppo degli Otto, benedetti da Venturi, che in quel momento fanno parte della formazione che si presenterà alla Biennale di Venezia del 1948 come Fronte Nuovo delle Arti.

È noto, infatti, il viaggio di Renato Birolli ed Ennio Morlotti con una borsa di studio ministeriale ottenuta proprio grazie a Venturi e con un insospettabile interessamento di Giulio Carlo Argan. Prima della partenza, memore della mostra di arte francese di Huyghe vista a Valle Giulia, Argan scrive a Birolli. Gli raccomanda di tenere d'occhio la scultura di Moore, «è il fatto più importante dell'arte europea d'oggi» e lo ragguaglia sulla pittura francese :

Quanto alla pittura francese, per quel che ne ho visto alla mostra che hanno fatto qui, mi pare che manchi decisamente di élan. S'intende, è la miglior pittura che si faccia in Europa; ma è ancora l'anteguerra della pittura. [...] Tranne Picasso. Picasso è davanti a tutti, il solo ch'abbia capito tutto. Gli altri vanno ancora in cerca di sentimenti di prima, vogliono essere ben sicuri d'essere ancora vivi: tutt'al più si guardano nello specchio e dicono: vedi un po' come sono cambiato, però sono sempre io. Si tastano le ammaccature –tutti ne abbiamo–: dolgono, ma anche in quel male c'è tanto piacere di sentirsi vivi. Invece nessuno è più lui. E per fare della pittura non c'è bisogno di essere vivi; è l'unica cosa che si può fare senza essere vivi. Picasso non ha nessun bisogno di far sapere ch'è vivo, la sua pittura non è un

---

<sup>134</sup> Ivi, p. 64.

<sup>135</sup> Ivi, p. 54.

<sup>136</sup> Ivi, p. 55.

<sup>137</sup> Ivi, pp. 55-59.

<sup>138</sup> Ivi, p. 59.

<sup>139</sup> Ivi, p. 70.

fatto personale. Lui non ha i suoi episodi della resistenza [...]. Lui è la resistenza come valore assoluto. Lui sa quello che s'è lasciato dietro e non ci piange sopra. Lui solo, per ora, può fare la pittura senza il sentimento (e Moore la scultura), cioè può non premeditare le sue azioni pittoriche: ma muoverle per un imperativo categorico, per una specie di meccanica trascendentale. Non sentimento-motore, ma forma-motrice. Io vorrei venire a Parigi soltanto per andare da Picasso, e sa Dio quanto poco m'importi di far collezione d'uomini onesti. Vorrei soltanto vederlo fare un disegno, un O come Giotto. Per capire in pieno cosa vuol dire la parola presente. Perché noi coniughiamo tutti i verbi al passato, conosciamo solo le parole: che sono altrettanti passati, natura. Il valore della coscienza come puro atto l'ha capita soltanto Picasso; nessun altro, per quanti filosofi poeti e artisti ci sono nel mondo. Cerca di stargli più vicino che puoi. Finora, oltre Picasso c'è soltanto Picasso<sup>140</sup>.

Argan non conosce di persona l'autore di *Guernica*, ma conta proprio su Birolli e Morlotti affinché glielo presentino: desidera scrivere un libro su di lui «ma un libro sul serio»<sup>141</sup>. Al tempo stesso, questa mira a Picasso va vista nel quadro di una più accentuata tensione esterofila da parte del critico, insofferente di certo provincialismo italiano. In uno slancio di entusiasmo, come emerge da una lettera del 25 aprile, oltre al desiderio di incontrare Picasso, vorrebbe costituire una rivista internazionale, stringere relazioni più strette con il mondo inglese, persino costituire «una vera e propria scuola d'arte, nella quale non ci siano né aule, né professori, né allievi» di respiro internazionale, con sessioni in Italia e all'estero<sup>142</sup>.

Non mancano, come si è visto, critiche all'ambiente culturale francese: Picasso è un faro, ma sul resto, sembra affiorare dalla lettera di Argan, la pittura italiana poteva competere senza indugio alla pari con i cugini d'oltralpe. Birolli stesso, infatti, non manca di appuntare qualche osservazione, una volta tornato a Milano, specie sui limiti della critica francese:

---

<sup>140</sup> Argan a Birolli, 20 febbraio 1947, ACGV, Fondo Birolli.

<sup>141</sup> «In autunno a Parigi verrò anch'io, perché sono invitato a fare un corso di lezioni sul Rinascimento all'Università di Londra: spero che ci siate anche voi e mi porterete a trovare Picasso. Voglio scrivere un libro su di lui, ma un libro sul serio» (Ibidem). Ancora in una lettera del 19 settembre insiste sul desiderio di incontrare Picasso, e di «combinare» qualcosa con Moore, Read e Cooper. Picasso, però, contava molto non solo per Argan, ma per lo stesso Birolli, che il 5 ottobre gli scriverà, da Parigi: «Ho vicino al letto un quadro di Picasso originale e recente, che saluto al mattino e la sera e mi serve anche per compararmi circa la forza e la debolezza di ciò che faccio». (tutte in ACGV, Fondo Birolli). Sulla lettura del lavoro di Picasso data da Argan si veda Caterina Zappia, *Argan e "l'eretico precursore": lettere inedite e scritti su Picasso (1947-1957)*, in *Giulio Carlo Argan. Intellettuale e storico dell'arte*, a cura di Claudio Gamba, Milano, Elcta, 2012, pp. 331-341.

<sup>142</sup> «Voglio fare del mio prossimo viaggio un tentativo di legare rapporti più stretti con gli artisti e i critici stranieri, per una cultura veramente internazionale. Io dovrò essere a Londra il 20 settembre e mi fermerò circa un mese: vedrò Moore, Herbert Read, Cooper e mi intenderò con loro. Al ritorno mi fermerò a Parigi e tu mi introdurrà a Picasso: ho assolutamente bisogno di conoscerlo, perché senza di lui non si può marciare. Sarebbe bello fare una rivista internazionale, che fosse davvero un documento di coscienza europea, bisogna che mi aiutate tutti. Parlane con Adam, sul quale conto molto. Dovresti accompagnarlo tu a Roma, nella prima metà di settembre. Insomma, Renato, qui non è più il caso di aspettare, se non si passa all'azione possiamo ritirarci definitivamente a vita privata. Tu vieni da Parigi e stai a Milano: ma provassi cos'è l'Italia da Firenze in giù, e Roma è ancora un miracolo di civiltà. Ho scritto un articolo su Guttuso per una rivista belga: ora vorrei dedicare il prossimo a te, ma avrei bisogno di ragguagli e fotografie recenti. la mia idea è di creare una scuola, una vera e propria scuola d'arte, nella quale non ci siano né aule, né professori, né allievi. Ciascuno di noi, italiani e stranieri, sarà allievo e professore insieme; terremo delle sessioni in Italia e fuori, ma studiando sodo; ci riuniremo, discuteremo, lavoreremo in piena fraternità». Argan a Birolli, 25 aprile 1947, ACGV, Fondo Birolli.

Degand e Lhothe, specie il primo, li conosco personalmente e so in quali trappole trovasi la critica francese. L'autonomia dell'arte, la autonomia conseguente della critica fanno pensare all'autonomia del vestito rispetto a chi lo deve indossare. Così autonomo è diventato il vestito, che la moda consiglia a chiunque di metterlo anche se sta male indosso. Ma un giorno (e qui faccio la parafrasi di un tuo pensiero) esso vestito avrà un contenuto, un senso e un significato per via di un bottone, un distintivo, un segno qualsiasi; infatti potrà diventare persino una divisa militare. Le sintesi vengono appiccate. Opportune postazioni di segnalatori osservano i fenomeni di "conversione". Oggi è di moda convertirsi, essere cioè insoddisfatti di un abito che per essere povero ha il merito di essere sempre il nostro<sup>143</sup>.

In quel viaggio li segue da lontano, con una lunga corrispondenza epistolare, il collezionista bresciano Guglielmo Achille Cavellini<sup>144</sup>, che giusto allora stava incominciando a riunire la sua famosa collezione di arte astratta italiana e francese del dopoguerra, con un occhio di riguardo per gli Otto (e un amore quasi sconfinato proprio per Birolli) e più in generale per l'"astratto-concreto". Una certa convergenza fra pittura italiana e pittura francese, infatti, dava la prova di una ricezione da parte italiana che andava al di là della strategia di affermazione del primato francese tentata dalla critica oltremontana. Ci sono infatti artisti che si rifanno a quel modello, come Enzo Brunori e la sua compagna Vittoria Lippi a Spoleto, suggestionati dalle lezioni sull'arte francese tenute da Venturi in città<sup>145</sup>. Dalla maniera di Esteve e Manessier, e forse di Bazaine, deriva infatti l'idea di costruire il quadro per via di tasselli cromatici. Per una via autonoma, invece, si rifarà a Manessier, come farà notare Enrico Crispolti, la pittura di Bice Lazzari all'inizio degli anni Cinquanta<sup>146</sup>. Nella pittura francese (e nel canone di artisti che si ritroveranno, poi, a "Francia-Italia"), in fondo, Venturi aveva individuato un corrispettivo di quello che avrebbe definito "astratto-concreto" a proposito della pittura italiana. Come scriverà più tardi, nel 1958, infatti:

È noto che l'astrazione formale risale al Cubismo, dal quale sono derivate tutte le altre forme non rappresentative, fra cui quelle radicali ed estreme di Kandinsky prima e di Mondrian poi. La ripresa dell'astrazione, quando sembrava caduta in discredito e vicina al collasso, fu l'opera di un gruppo di giovani che nel 1942 si ribellarono a modo loro alla oppressione tedesca con una esposizione parigina intitolata *Peintres de tradition française*. La loro guida si chiamava Bazaine, e attorno a lui si raccolsero Manessier, Tal Coat, Estève, Lapique, e altri. Cercavano di dare un effetto concreto, di ordine naturalmente spirituale, per mezzo di forme astratte. Perciò furono chiamati astratti-concreti. La loro arte è molto raffinata. Nessuno forse più di Bazaine sa creare nuove armonie coloristiche piene di sensibilità. Nessuno più di Manessier riesce ad esprimere mistiche contemplazioni con

<sup>143</sup> Birolli ad Argan, 20 luglio 1948, ACGV, Fondo Birolli.

<sup>144</sup> Si veda, a questo proposito, il suo resoconto di quegli anni in Guglielmo Achille Cavellini, *Uomo pittore. La cronaca di un'amicizia attraverso el apgine di diario di Achille Cavellini e le lettere a lui inviate dal pittore Renato Birolli (1947-1959)*, Milano, edizioni della Conchiglia, 1960.

<sup>145</sup> cfr. Bianca Pedace, *Vittoria Lippi*, Perugia, Rubbettino, 2011.

<sup>146</sup> Enrico Crispolti, *Bice Lazzari*, introduzione di Lionello Venturi, Roma, Editalia, 1958.

intrecci di linee pure. Se tuttavia un limite si può notare negli astratti-concreti francesi è nella loro raffinatezza, nella loro grande tradizione che determina forse eccessivamente la loro azione<sup>147</sup>.

Anche il collezionismo italiano, parallelamente, stava cominciando a interessarsi a quella pittura. Cavellini, in questo, è tutt'altro che un caso isolato, come mostrerà la mostra della *Pittura straniera moderna nelle collezioni italiane* curata da Marchiori alla GAM di Torino nel 1961, anche se il flusso di opere francesi in Italia, spesso, non passerà attraverso le gallerie: sono piuttosto i pittori, o altri intellettuali italiani residenti a Parigi, a fare da ponte.

Proprio Birolli diventerà un punto di riferimento per questi scambi. Cavellini stesso si rivolgerà direttamente a lui o lo incaricherà, talvolta, di acquistare delle tele a Parigi<sup>148</sup>. Si ha la sensazione che grazie al suo rapporto privilegiato con Pignon, il pittore veronese diventi l'unico referente efficace per chi desiderasse acquistare sue opere, suscitando persino delle contese, come accadrà quando Pietro Feroldi, che aveva già riunito, a Brescia, una delle più importanti collezioni di arte italiana della prima metà del Novecento, dopo aver visto la mostra di Huyghe chiederà a Birolli di procurargli qualche suo quadro<sup>149</sup>, suscitando la gelosia di Cavellini.

Ma Birolli, insieme a Morlotti, è anche il perno di una piccola mostra tenutasi nel 1950, a Milano, presso l'associazione degli "Amici della Francia". È Morlotti il primo a fare menzione di questa mostra, in una lettera del settembre 1950<sup>150</sup>. È l'associazione, per voce di Antonino Tullier e Giorgio Kaiserlian, ad aver offerto al pittore i «locali nuovi e grandiosi» di piazza San Paolo a Milano. Dalla lettera, però, si deduce che l'interessamento da parte dell'associazione per uno scambio artistico era molto generico: è Morlotti stesso, infatti, a proporre i nomi di Esteve, Pignon, Gischia e Manessier e a suggerire Cassinari e Birolli, insieme a se stesso, per la controparte italiana. Si poneva il problema di trovare un quarto pittore per bilanciare la parte italiana, impresa non facile trattandosi, scrive sempre Morlotti, di «una mostra impegnativa e a solo carattere culturale»<sup>151</sup>. È piuttosto emblematico constatare da questa lettera che Kaiserlian avesse proposto Alberto Magnelli, la cui presenza sarebbe stata davvero stridente in un confronto di questo genere, sia sotto

---

<sup>147</sup> Lionello Venturi, *Pittori italiani d'oggi*, Roma, De Luca, 1958, pp. 11-12.

<sup>148</sup> «Dovrei andare a Parigi a comprare qualche tela di miei amici francesi, per la raccolta Cavellini, della quale ho piena responsabilità» Birolli ad Argan, 20 luglio 1948, ACGV, Fondo Birolli.

<sup>149</sup> «Nella mostra francese fui specialmente ammirato di Pignon, forse più del Pignon della "tovaglia rossa". Lei avrebbe modo di avvicinarlo, di sentire che prezzi fa? Per ragioni di spazio, e per altre anche più determinanti, dovrei accontentarmi di un piccolo formato. Le domando troppo? Ho sentito che lei avrebbe dipinto eccellenti paesaggi in Bretagna. Le dico subito che me ne ha parlato cantatore. Mi interesserebbe avere di lei opera eccellente» (Pietro Feroldi a Birolli, 23 giugno 1947, ACGV, Fondo Birolli).

<sup>150</sup> Morlotti a Birolli, 13 settembre 1950, in Luisa Somaini, *Otto pittori italiani 1952-1954. Afro Birolli Corpora Moreni Morlotti Santomaso Turcato Vedova*, catalogo della mostra (Milano, PAC, 15 maggio-7 luglio 1986), Roma-Milano, De Luca-Arnoldo Mondadori, 1986, pp. 106-107.

<sup>151</sup> Ibidem.



il profilo anagrafico sia sotto quello stilistico: l'astrazione di Magnelli aveva tutt'altri parametri, e in lui non c'era la stessa ansia di sperimentazione di un nuovo modo di intendere il rapporto con la realtà naturale come poteva esserci negli studi di Imbersago o nelle estati a Fosso Sejore<sup>152</sup>. Una questione che si risolverà poi con l'invito al pittore Giuseppe Bordini, mentre per parte francese Lapique prenderà il posto riservato da Morlotti a Manessier. Prima ancora, però, la quaterna avrebbe dovuto comprendere Bazaine. Lo si deduce da una lettera di Gischia a Birolli del maggio 1950, in cui si parla di un quaderno di litografie, già in lavorazione, che verrà poi presentato in occasione della mostra agli "Amici della Francia"<sup>153</sup>: per ragioni non specificate, Gischia, in accordo con Pignon, aveva preferito girare l'invito di Birolli a eseguire una litografia da Bazaine a Lapique<sup>154</sup>, che deve poi essere stato coinvolto nella mostra milanese nel momento in cui questa è venuta a coincidere con la presentazione delle litografie, in un primo tempo probabilmente progettate come iniziativa autonoma.

Conta però sottolineare da un lato l'alta aspettativa da parte dei pittori per un evento che potesse sprovvincializzare l'offerta culturale milanese con «un'occasione unica», dall'altro l'impegno diretto assunto dagli artisti stessi per trovare i finanziamenti necessari e i collezionisti<sup>155</sup>. Morlotti si era già sfogato su questi temi con Birolli in una lettera di agosto di quell'anno: «Qui a Milano non ho visto nessuno. In un passaggio precedente avevo incontrato Bordini ansioso di fare qualcosa e soprattutto la mostra con i francesi. Poi Tullier con un altro tuo amico letterato ansiosi di far qualcosa e di non passare un'annata polemicamente scialba come la scorsa. Io sono d'accordo se non faranno qualcosa moriamo e Milano sarà l'ultima città di provincia. Quindi occorre coordinare le idee e

---

<sup>152</sup> Si veda Paolo Rusconi, *Album dell'Adriatico*, in Zeno Birolli e Paolo Rusconi, *Renato Birolli. Necropoli e paesaggio adriatico*, (San Marino, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 13 marzo-30 giugno 2010), Milano, Scalpendi, 2010, pp. 15-29.

<sup>153</sup> Si tratta del rarissimo *Estève, Birolli, Gischia, Bordini, Lapicque, Cassinari, Pignon, Morlotti*, a cura di Giorgio Kaiserlian e Antonino Tuillier, Milano, Amici della Francia, 1950, di cui si conserva un esemplare nel fondo Birolli presso il Gabinetto Vieusseux di Firenze e uno nel fondo Ada e Mario De Micheli di Milano. Costituito da un fascicolo di 10 carte e tirato in 200 esemplari, in cui le litografie sono accompagnate da testi letterari, in prosa o in poesia, stampati litograficamente in facsimile di scrittura, di Mario De Micheli, Beniamino Joppolo, Enzo Fabiani, Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo, Vanni Scheiwiller e Sergio Solmi. Questi testi non erano previsti, probabilmente, nel progetto originale, dato che Birolli ne accenna a Gischia a ridosso dell'inaugurazione della mostra: «Alla fine di ottobre inauguriamo la esposizione Italo-francese a Milano, nella bella sede dell'Associazione "Amici della Francia". Ho avuto da Pignon le planches litografiche e prepariamo un eccellente catalogo, aggiungendo scritti e poesie di contemporanei francesi e italiani. L'organizzazione procede assai lodevolmente» (Birolli a Gischia, 17 ottobre 1950, ACGV, Fondo Birolli). In ultimo cadrà anche l'ipotesi di includere gli scrittori francesi.

<sup>154</sup> «Cher Birolli, Bien rebus ta lettre. Entendu pour les lithos. A ce propos je dois te fair part d'une petet changement: pour toutes sortes de raisons qu'il serait trop long (et trop fastidieux) de t'exposer, j'ai pensé preferibile, d'accord avec Pignon, de nous adresser à Lapique (plutôt qu'à Bazaine, comme convenu). J'espère que tu n'y verras pas d'inconvenient. Mon boulot est fait. Des que les copains (donc: Esteve, Lapique et Pignon) se seront executes a leur tours, je t'expedierai le tout» (Gischia a Birolli, 26 mai 1950, ACGV, Fondo Birolli).

<sup>155</sup> «M'impegnerei a trovare i soldi per un numero unico con foto e poesie di scrittori francesi e italiani della stessa generazione o altra cosa che possiamo trovare. Dimmi tu cosa ne pensi. [...] Io penso che un'occasione così non capiterà per un bel po' e poi sta a noi farla col massimo peso e decoro possibile per costituire un inizio di attività degno - la sede è lussuosa e centralissima danno un apporto pubblicitario grandioso e non mancano magnati da avvicinare» (Morlotti a Birolli, 13 settembre 1950, ACGV, Fondo Birolli)

adoperarsi un po' noi al lato teorico e a quello organizzativo delle mostre»<sup>156</sup>. Questo significava, ovviamente, non solo preoccuparsi di contenuti, ma anche di problemi estremamente pratici. I contratti dei pittori francesi con i loro galleristi, per esempio, sono spesso vincolanti e non si può ignorare il loro parere prima di decidere se partecipare o meno a una mostra<sup>157</sup>. Deve essere per questa ragione che Morlotti aveva esortato Birolli a «spingere Cavellini a comprare il Gischia mancante e i Manessier»<sup>158</sup>, come se la garanzia di un acquisto fungesse da deterrente per mandare in porto l'operazione. E Cavellini, infatti, acquisterà due quadri di Gischia che, prima di arrivare a Brescia, sarebbero dovuti passare per le sale degli "Amici della Francia"<sup>159</sup>. Per un canale autonomo, del tutto privo dei crismi dell'ufficialità, dunque, una certa pittura francese cominciava a mostrarsi anche in Italia, anche se il "canone", in questo caso, non era molto diverso da quello sostenuto da Cassou, Cogniat e gli altri.

Viceversa, cinque mesi dopo la mostra milanese si apriva a Parigi, il 23 maggio 1951 presso la galleria La Boetie, la mostra di *Cinquante peintres italiens d'aujourd'hui*. Per un mese (fino al 23 giugno) veniva offerta al pubblico parigino la possibilità di apprezzare un'ampia selezione della nuova pittura italiana di tutte le tendenze<sup>160</sup>. Una mostra che avrebbe "offeso" l'arte italiana, secondo la recensione di Renato Guttuso su "l'Unità" (1 agosto 1951), destando una piccola polemica a stampa con Gino Severini<sup>161</sup>.

A coordinarla erano Leon Degand, che stava organizzando nel frattempo un'importante mostra di pittura astratta francese al MASP di San Paolo del Brasile, Raymond Cogniat e il pittore Gino Severini, ma a patrocinarla era il Centre d'Art Italien de Paris, recentemente aperto al numero 50 della centralissima rue de Varenne, nel cui comitato di direzione, insieme ai curatori, erano presenti

---

<sup>156</sup> Morlotti a Birolli, Milano, 31-8-50, ACGV, Fondo Birolli.

<sup>157</sup> Cfr. Gischia a Birolli, 26 settembre 1949, ACGV, Fondo Birolli.

<sup>158</sup> Morlotti a Birolli, 13 settembre 1950, cit.

<sup>159</sup> Cfr. Birolli a Gischia, 17 ottobre 1950, ACGV, Fondo Birolli. Per ragioni di dogana e di spedizione, Cavellini riuscirà ad entrare in possesso dei suoi quadri soltanto nel 1951, in occasione della mostra personale del pittore combinata da Gildo Caputo, direttore della Galerie de France, alla galleria del Grifo di Torino: spedendo le due tele insieme alle altre previste per la mostra, il collezionista poté recuperarle direttamente a Torino (cfr. Gischia a Birolli del 22 settembre e 2 dicembre 1950, e 4 giugno 1951, ACGV, Fondo Birolli).

<sup>160</sup> Dal catalogo, gli artisti partecipanti furono: Afro, Birolli, Enrico Bordini, Pompeo Borra, Remo Brindisi, Corrado Cagli, Domenico Cantatore, Giuseppe Capogrossi, Giuseppe Cesetti, Antonio Corpora, Tullio Crali, M. G. Dal Monte, Mario De Luigi, Albino Galvano, Gino Gregori, Renato Guttuso, Joppolo, Carlo Levi, Gino Meloni, Giuseppe Migneco, Giuseppe Minassian, Sante Monachesi, Luigi Montanarini, Ennio Morlotti, Antonio Musich, Giovanni Omiccioli, Enrico Paolucci, Armando Pizzinato, Pino Ponti, Domenico Purificato, Mario Radice, Mauro Reggiani, Manlio Rho, Leonardo Ricci, Renato Righetti, Sergio Romiti, Giuseppe Santomaso, Aligi Sassu, Angelo Savelli, Toti Scialoja, Antonio Scordia, Atanasio Soldati, Orfeo Tamburi, Fiorenzo Tomea, Ernesto Treccani, Giulio Turcato, Emilio Vedova, Luigi Veronesi, Giuseppe Zigaina, Pietro Zuffi.

<sup>161</sup> Renato Guttuso, *Una mostra a Parigi che offende l'arte italiana* [1951], in Idem, *Scritti*, a cura di Marco Carapezza, con scritti di Fabio Carapezza Guttuso e Massimo Onofri, Milano, Bompiani, 2013, pp. 260-265. Gino Severini rispose alle accuse mosseggi da Guttuso, sulla stessa testata (12 agosto 1951), suscitando un'ennesima risposta: Guttuso, *La strada del realismo è oggi aperta per l'arte italiana* [1951], in Idem, *Scritti*, cit., pp. 266-271.

i pittori Massimo Campigli e Leonor Fini, lo scultore Carlo Sergio Signori e l'editore e scrittore d'arte italiano, ma residente a Parigi, Gualtieri di San Lazzaro.

Non è da trascurare, in particolare, il ruolo di Signori nell'organizzazione della mostra. Alcuni problemi, in particolare, riguardano la partecipazione del gruppo degli Otto, che poi si presenteranno compatti, ad eccezione di Moreni, all'appuntamento parigino. Nella sua corrispondenza con Birolli, infatti, sono numerosi gli accenni a progetti di mostre di pittura italiana da tenersi non solo in Francia, ma anche in Germania e Gran Bretagna. Già nel 1947, per esempio, aveva in animo una mostra su "quarant'anni di pittura italiana a Parigi", consapevole che gli avrebbe fruttato «ancora almeno mille nemici»<sup>162</sup>. Deve riferirsi invece a questa mostra una lettera non datata in cui Signori esorta Birolli, che aveva già allertato alla fine del 1950<sup>163</sup>, a partecipare. A Birolli non doveva essere andata a genio l'idea di mostrare tre sue opere<sup>164</sup> in una compagine di artisti così estesa e indifferenziata, molto vicina, in effetti, a una tendenza tipica a mostre come quella di Huyghe del 1947 e alle stesse "Francia-Italia" poco dopo. Per Signori, però, era troppo importante che Birolli partecipasse comunque: «il genere umano ci offre al massimo 30 pittori validi e noi ne abbiamo invitati più di 50 hai ragione di trattare la mostra di polpettone, ma è attraverso questi polpettoni che di tanto in tanto si scopre un autentico pittore. Se questa mostra ne potrà rivelare uno per me ha assolto il suo compito»<sup>165</sup>.

Deve essere bastata questa missiva a convincere Birolli a partecipare alla mostra, da cui trarrà un certo giovamento, guadagnandosi anche una riproduzione sul primo numero di "XX<sup>e</sup> Siècle", la prestigiosa rivista di Gualtieri di San Lazzaro<sup>166</sup>, forse per intervento dello stesso Signori, che gli promette di impegnarsi anche affinché i musei francesi acquistino una sua tela<sup>167</sup>. Per Signori quella mostra doveva contare molto, sempre in una logica di confronti fra arte italiana e arte francese. In un'altra lettera di questo periodo, anch'essa non datata, raccomandava infatti all'amico di mandare «le tue migliori tele a Parigi» dato che «è un'importante battaglia che stiamo ingaggiando e abbiamo delle buone pedine in mano».

<sup>162</sup> Carlo Sergio Signori a Birolli, 7 marzo 1947, ACGV, Fondo Birolli.

<sup>163</sup> Signori a Birolli, 28 dicembre 1950, ACGV, Fondo Birolli.

<sup>164</sup> Tre era il numero limite di opere fissato per ogni artista dal comitato direttivo del Centre, come si deduce dalla lettera di Luigi Ferrarino, segretario generale del Centre d'art Italien, a Birolli del 7 marzo 1951, ACGV, Fondo Birolli.

<sup>165</sup> Signori a Birolli, senza data, ACGV, Fondo Birolli.

<sup>166</sup> Su Gualtieri di San Lazzaro e sulla rinascita di "XX<sup>e</sup> Siècle" nel 1951 rimando a Luca Pietro Nicoletti, *Gualtieri di San Lazzaro. Scritti e incontri di un editore d'arte a Parigi*, Macerata, Quodlibet, 2014.

<sup>167</sup> «Posso dire che a Parigi non soltanto ti sei fatto onore, ma i tuoi quadri erano i migliori dell'esposizione e questo fu notato dai maggiori critici. A proposito hai visto XX secolo di San Lazzaro? Vi è una fotografia. [...] Ad ogni modo la collocazione di un tuo quadro al museo d'arte moderna di Parigi, che mi adopero per rendere effettiva, è molto importante e un sicuro successo» (Signori a Birolli, 6 ottobre 1951, ACGV, Fondo Birolli). Signori si riferisce a Gualtieri di San Lazzaro, *Perspectives extérieures*, "XX<sup>e</sup> Siècle", 1, I, 1951, s.p. In un'altra lettera, Signori aveva anche riferito all'amico pittore l'ammirazione da parte di San Lazzaro, altrimenti priva di riscontri, per il suo lavoro: «San Lazzaro mi ha detto molte cose lusinghiere della tua pittura. Sta assai bene l'ho visto ad Albisola una settimana fa» (Signori a Birolli, 13 settembre 1951, ACGV, Fondo Birolli).

Anche il già ricordato Gualtieri di San Lazzaro doveva essersi reso conto di quanto quel confronto fosse cruciale, ma era anche consapevole che «depuis cinquante ans les Italiens regardent vers Paris, sans toutefois accepter aveuglément tout ce que Paris chérit. Et il est arrivé que certains maîtres de la peinture française ont exercé une plus grande influence en Italie qu'en France. L'École de Paris n'a plus de limites géographiques»<sup>168</sup>.

Il confronto fra le due nazioni, del resto, era anche il perno del testo di presentazione di Degand, in cui si possono riconoscere, sotto traccia, le domande ricorrenti e le ansie identitarie della critica francese. Come in Francia si discute fra "École de Paris" ed "École française", Degand si chiede se si possa parlare, e in che modo, di pittura "italiana":

Existe-t-il aujourd'hui, en 1951, dans les limites de l'art pratiqué par les artistes de moins de cinquante ans et même un peu au delà de ces limites, une peinture italienne? J'entends, non pas nécessairement une peinture faite par des Italiens et qui prenne l'Italie comme sujet, mais une peinture dont les caractères spécifiquement pictoraux sont tels que toute personne avertie puisse y reconnaître la marque italienne. Existe-t-il donc aujourd'hui une école italienne –ou plusieurs– comme il existait autrefois une école siennoise, vénitienne ou bolognaise, dont les signes distinctifs ne se confondaient avec ceux d'aucune autre? La question se pose, puisque voici une exposition de la jeune peinture italienne, qu'il importe de laisser à chacun le bénéfice de ses qualités originales et, surtout, que nous nous en voudrions de restreindre notre plausi en ignorant, par négligence, certaine saveur picturale.

La domanda non è retorica, di fronte alla constatazione, immediatamente successiva, che «l'École de Paris n'est pas une école», da cui deduce che non esiste nemmeno una "scuola italiana", ma un insieme di pittori della medesima nazionalità. E sembra non esistere, seguendo il ragionamento di Degand, sebbene gli italiani intendano difendere in qualche modo il proprio primato, proprio perché gli artisti combattono tutti per la stessa battaglia e poiché in fondo i cinquanta giovani venuti dal sud delle Alpi somigliano molto ai loro colleghi oltremontani: «Il est délicieux de trouver chez autrui ce qui nous ressemble. Plus délicieux, encore, de découvrir ce qui diffère». Al contempo, però, Degand metteva anche in guardia il programma del Centre di una esposizione periodica che desse ragione del panorama italiano nella sua interezza, dall'aspettarsi un facile consenso dal pur curioso pubblico parigino: «En France, la curiosité est grande de connaître les artistes italiens; mais les goûts et les jugements ne seront peut-être pas toujours d'accord avec les réputations déjà établies. Tel est justement l'intérêt de notre programme: pour servir les homes il faut les aider à confronter leurs idées et leurs œuvres».

Spetta a Severini, invece, stilare un compendio dell'arte presente in Italia. Il pittore futurista sta acquisendo un vero e proprio ruolo di cerniera, in questo momento, anche a livello divulgativo: ci si

---

<sup>168</sup> San Lazzaro, *Perspectives extérieures*, cit.

rivolge a lui, come in questo caso, per un panorama dell'arte italiana; ma è sempre a lui, dall'Italia, che si chiedono articoli sulla situazione francese<sup>169</sup>. Dal suo testo si evince che lo scopo della mostra non era poi diverso da quello di "Francia-Italia": «présenter au monde artistique de Paris un choix des représentants des différents courants esthétiques actuellement en vigueur», ma nella massa cerca di individuare tre correnti: una sulla scia del Futurismo, che conduce all'arte astratta; un'altra che parte da Novecento, ma che ha avuto una fortuna spesso immeritata; infine una linea espressionista. Una parentesi a parte, invece, è riservata a Scipione, non esposto in mostra ma emblematico per la sua storia d'artista: «qui a laissé peu d'œuvres, mais toutes chargées d'éléments explosif. Ce peintre aurait eu sa place dans "l'École de Paris", dont, d'ailleurs, il était informé». Scipione, scrive Severini, conosceva infatti il colore di Bonnard, la fantasia di Chagall, il "lyrisme" di Matisse, di Pascin e di Soutine, e grazie a lui i pittori romani presero coscienza delle loro possibilità poetiche. Al tempo stesso, l'astrattismo era stato una sorta di rivelazione. Ma era inevitabile, su questo punto, il confronto Italia-Francia: «ces peintres abstraits, italiens et français, maintiennent l'effort de l'art pictural sur le plan de la création poétique qui est le plus élevé, tandis qu'il se dessine, chez les défenseurs d'un soi-disant plus banales et illustratives, aux plus bizarres, et à toutes les parodies, comme celle d'un pseudo-cubisme démodé ou d'un "caricaturiste" de journal humoristique».

Ma il confronto affondava le sue radici lontano, fra il classicismo di Poussin e il realismo di Caravaggio, che Picasso, sprezzantemente, aveva definito soltanto come un artista di teatro. Ma a Roberto Longhi, che meditava su come proporre una via del realismo da presentare alla Biennale di Venezia, sarebbe piaciuto, probabilmente, sapere che la sua mostra appena aperta a Palazzo Reale poteva essere presa come pietra di paragone in un confronto fra Italia e Francia che si proiettava nel presente:

Une magnifique exposition de Caravage, ouverte en ce moment à Milan, est, au sujet du "réalisme", pleine d'enseignement. Mais si on allait au Louvre, et si on regardait avec intelligence Le Nain, Courbet, David, Ingres, etc., on ne serait aussi bien renseigné. Il va de soi que ces problèmes ne se posent pas seulement pour les peintres italiens; l'art, ces derniers temps, s'est, pour ainsi dire, internationalisé, (et c'est très heureux), sans perdre, pour autant, les qualités caractéristiques relatives à la terre où il a pris naissance. Du centre qui est Paris, l'art a irradié dans le monde, et nous souhaitons que l'apport des Italiens, comme il en a été en d'autres circonstances historiques, puisse contribuer à cette irradiation, qui témoigne d'une grande vitalité spirituelle, d'une grande culture, et d'une grande civilisation.

---

<sup>169</sup> Si vedano gli articoli di Gino Severini sulla rivista romana "Spazio" diretta da Luigi Moretti.

## **II. Cronaca 1950-1952.**

### **II.1. Difficoltà di partenza.**

Il primo documento relativo alla gestazione di "Francia-Italia" data al 30 dicembre 1950: è una lettera di presentazione con cui Vittorio Viale introduce al presidente dell'Association Française d'action artistique, Philippe Erlanger, il pittore Mario Becchis, che si sta recando a Parigi per illustrargli il progetto della mostra, prevista per l'autunno<sup>1</sup>. Era stata proprio dell'artista, stando a una testimonianza di Angelo Dragone, l'idea di una rassegna del genere, intorno alla quale si era raccolto un comitato per fissare criteri e modalità della manifestazione<sup>2</sup>. Il progetto della rassegna risale ai mesi precedenti, e si è tentati di vedere nella Biennale di Venezia del 1950 un motivo ispiratore della rassegna torinese. Tuttavia, alcuni punti sono già stati definiti. Viale informa che è stato costituito un comitato, composto da Umberta Ajmone Marsan Nasi, imparentata con gli Agnelli<sup>3</sup>; il conte Giancarlo Camerana, vicepresidente della FIAT e cognato della Nasi<sup>4</sup>; l'ingegnere Giovanni Chevalley, in quel momento presidente della società Promotrice di Belle Arti, che aveva avuto un ruolo decisivo, politico e progettuale, nello sviluppo urbanistico della città<sup>5</sup>; lo stesso Viale; Carluccio e, appunto, Becchis (che si defilerà in un secondo tempo). Il comitato «si propone di organizzare una Mostra con opere di 70-80 pittori e scultori francesi e altrettanti pittori e scultori italiani d'oggi, allo scopo non solo di stringere sempre più i vincoli di fraternità fra gli artisti delle due Nazioni, ma di presentare un panorama ben rappresentativo delle odierne tendenze della pittura e della scultura francese ed italiana», chiedendo a ciascun artista di presentare tre propri lavori. La proposta, stando a quanto riferisce Viale, aveva già raccolto ampi consensi a Torino, e auspica che altrettanti ne raccolga in Francia, specie grazie all'appoggio dell'Association. Becchis doveva vedere a questo scopo anche Cogniat, che Viale aveva conosciuto di persona nel giugno del 1950, a Venezia, al convegno dell'AICA<sup>6</sup>, e Huyghe, conosciuto invece da Viale al Congresso dell'I.C.O.M. a Londra<sup>7</sup>. Pochi giorni dopo lo avrebbe raggiunto Carluccio, cosa che fa pensare che

---

<sup>1</sup> Vittorio Viale al Presidente dell'Association Française d'action artistique [Erlanger], 30 dicembre 1950, AMC, SMO 459.

<sup>2</sup> Angelo Dragone, *"Francia-Italia"*, "Torino", L, dicembre 1953, pp. 15-20.

<sup>3</sup> Umberta Nasi, sposa in prime nozze di Giuseppe Frua de Angeli e in seconde nozze di Giorgio Ajmone-Marsan, era figlia di Caterina Agnelli (1889-1928), e nipote di Giovanni Agnelli (1866-1945) fondatore della FIAT.

<sup>4</sup> Nel 1933 il conte Camerana (1909-1955) aveva sposato Laura Nasi (1914-1996), sorella di Umberta Nasi. Viale stesso, in una lettera del gennaio 1951, precisa che nel comitato «è gran parte il conte Camerana» (Viale a Minelli, 15 gennaio 1951, AMC, SMO 459).

<sup>5</sup> Su Giovanni Chevalley (1866-1954), si veda Bruno Signorelli, *Chevalley, Giovanni (Jean)*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXXIV, Torino, Treccani, 1988.

<sup>6</sup> Viale a Cogniat, 30 dicembre 1950, AMC, SMO 459.

<sup>7</sup> Viale a René Huyghe, 30 dicembre 1950, AMC, SMO 459.

i contatti maturati a Parigi siano promettenti, tanto che Viale comunica a Becchis di aver pensato a Erlander come Commissario per la Francia per la mostra<sup>8</sup>.

Quel che è certo, però, è che alla fine del 1950 era già stato definito il meccanismo di organizzazione della mostra: una commissione composta da critici francesi avrebbe stilato una lista di artisti francesi (o residenti in Francia) da invitare a esporre a Torino; stessa cosa avrebbe fatto una commissione italiana, lavorando ciascuna per proprio conto.

Lo spirito informatore della mostra era già chiaramente espresso dal programma, firmato dalla Nasi, allegato alla lettera inviata dal Comitato al Ministro dell'Industria e Commercio il 21 febbraio 1951:

L'iniziativa si prefigge di dare a Torino il posto che ad essa spetta, nel campo degli scambi artistici, per la sua posizione geografica prossima alle frontiere con la Francia e per l'antica tradizione di sensibilità ai richiami culturali del mondo francese.

L'iniziativa, a parte quelle manifestazioni di carattere particolare che sembrerà opportuno di sollecitare parallelamente, si impenna su una Mostra di pittura che valga a dare attraverso una selezione, il documento aggiornato delle espressioni più vive del mondo figurativo contemporaneo nei due Paesi, e perciò farà largo posto all'arte delle generazioni più giovani. [...]

Nessun premio è posto in palio. Saranno invece sollecitati al massimo le iniziative di acquisti, sia da parte di Enti pubblici (gallerie e musei), sia da parte di privati amatori d'arte<sup>9</sup>.

Se è difficile dare una data certa alla prima idea di questo progetto, è invece certo che fin da subito la commissione italiana e quella francese hanno lavorato in maniera autonoma e non comunicante, riservando qualche sorpresa, almeno per la prima edizione, a lavori quasi ultimati.

Alla fine del 1950, infatti, la commissione italiana non è ancora formata –lavoro che occuperà i primi mesi del 1951–, mentre è già composto il comitato d'onore e sono stati già contattati i membri della commissione artistica francese. Lo si deduce dalla lettera con cui Umberta Nasi invita Lionello Venturi a far parte della Commissione italiana preposta agli inviti degli artisti<sup>10</sup>. Era naturale che il primo invito fosse rivolto a lui: il suo legame con Torino e la sua immagine leggendaria di intellettuale antifascista esule ne facevano una figura emblematica.

Per la mostra, informa la Nasi, si era pensato a due separate commissioni di inviti, una per l'Italia e una per la Francia. Si apprende che l'intento è di fare una rassegna a cadenza biennale (poi sarà annuale in un primo momento) che «attraverso una severa selezione, costituisca l'aggiornato documento delle espressioni più vive delle arti figurative e specie della pittura della Francia e

---

<sup>8</sup> Viale a Becchis, 3 gennaio 1951, AMC, SMO 459. Nella stessa lettera Viale chiede anche a Becchis, a nome di Anna Maria Brizio, di chiedere a Cogniat di intercedere con il direttore del museo di Nancy affinché presti una tela di Manet e della Morisot per la mostra della Moda, e si raccomanda di chiedere « se Le è possibile che prezzi hanno sul mercato i quadri di grande importanza».

<sup>9</sup> Umberta Nasi al Ministro dell'Industria e Commercio, 21 febbraio 1951, AMC, SMO 459.

<sup>10</sup> Umberta Nasi a Lionello Venturi, Torino, 6 febbraio 1951, AMC, SMO 459.

dell'Italia nel momento attuale»<sup>11</sup>. Il numero degli artisti intanto si è precisato a cinquanta-sessanta pittori e dieci scultori francesi, e altrettanti italiani, che dovrebbero inviare ciascuno tre o almeno due opere a testa.

Nella stessa lettera la Nasi informa che sono stati invitati a far parte della commissione italiana Giulio Carlo Argan, allora Ispettore Centrale al Ministero della Pubblica Istruzione; Costantino Baroni, direttore dei Musei Civici di Milano; Rodolfo Pallucchini, che da poco era approdato all'Università di Bologna sulla cattedra di Roberto Longhi; Carlo Ludovico Ragghianti, docente all'Università di Pisa; Francesco Arcangeli, anche lui a Bologna; e il collezionista Lamberto Vitali. Ad essi, poi, andavano aggiunti Viale e Carluccio. Per la commissione francese, invece, a quella data hanno già accettato Cogniat e Lassaigue, mentre si attendono le risposte di Jean Cassou, René Huyghe, Bernard Dorival e Jean Mary.

È verosimile credere che siano stati Viale e Carluccio a pianificare la rosa dei critici da invitare, a cui viene spedita la medesima lettera di invito a firma della Nasi (analoga a quella di Venturi) il 6 febbraio. Venturi, il 15, declinerà l'invito, mentre da parte degli altri componenti si avrà una convinta adesione<sup>12</sup>.

Già da qui si può notare come alla compattezza del gruppo francese, che vedeva schierati i gradi più alti dell'amministrazione delle Belle Arti, e tutti sulla stessa lunghezza d'onda riguardo al panorama contemporaneo, corrispondesse da parte italiana una compagine eterogenea per orientamenti critici e per posizione dei suoi singoli componenti, pur mantenendo un alto grado di ufficialità: al fronte della critica istituzionale collocato nei musei si contrapponeva una formazione di critici militanti (Carluccio), di rappresentanti dell'amministrazione pubblica (Argan, Baroni e Viale), di collezionisti (Vitali) e di docenti universitari (Ragghianti, Arcangeli e Pallucchini), ciascuno con una propria visione del presente in cui si intrecciavano questioni estetiche e ragioni ideologiche. È verosimile credere, dunque, che nei lavori della commissione francese, purtroppo non documentati per queste prime edizioni, non vi siano stati i dissidi che invece caratterizzeranno la copiosa corrispondenza della commissione italiana.

In questo contesto risulta singolare la scelta di invitare Francesco Arcangeli, allora docente a Bologna ma molto attivo sul versante della critica militante e attento al contemporaneo. Egli è il solo longhiano del gruppo, ma è verosimile -considerando che, a differenza di Venturi, Longhi non aveva mai ricevuto un invito a prendere parte ai lavori- che la sua inclusione nel gruppo non avesse attinenza con l'anagrafe accademica e con la docenza universitaria, quanto piuttosto con il ruolo del

---

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Vitali e Pallucchini aderiscono con lettera del 12 febbraio 1951, cui fa seguito Arcangeli, il 18, Ragghianti il 22 («per quanto oberato di impegni numerosi») e, per ultimo, il 6 marzo Costantino Baroni (AMC, SMO 459).



critico militante in rapporti con le gallerie bolognesi che progettava, insieme a Carluccio, di creare un asse di scambi Torino-Bologna all'insegna degli ultimi naturalisti<sup>13</sup>.

A tirare le fila, da palazzo Madama a Torino, è Vittorio Viale, cui spetta il ruolo di segretario generale di "Francia-Italia". Tutta la corrispondenza e tutte le questioni di ordine pratico e organizzativo, dunque, passano da lui e dalla segreteria dei Musei Civici. Più sfuggente da un punto di vista documentario, invece, il ruolo di Luigi Carluccio.

Indubbiamente, all'inizio degli anni Cinquanta, Carluccio è una figura in ascesa nel panorama critico torinese, nel quale si affermerà progressivamente nel corso del decennio fino a raggiungere, all'esordio degli anni Sessanta, un ruolo autorevole anche se non istituzionale. Questa scalata inizia quasi in concomitanza con "Francia-Italia", che cade su una congiuntura politica decisiva per i destini della cultura torinese. Nel 1951, infatti, arriva al governo della città il primo sindaco democristiano, l'avvocato Amedeo Peyron, la cui elezione non è priva di conseguenze: prima fra tutte, come fece notare Mirella Bandini, il cambio di direzione nelle principali testate cittadine. In questo passaggio Carluccio subentra a Marziano Bernardi in qualità di critico d'arte ufficiale della "Gazzetta del Popolo", allora la tribuna torinese più autorevole, che gli dava la possibilità di sfruttare anche la galleria del giornale, già intensamente utilizzata a questo scopo negli anni della ricostruzione.

Emerge invece chiaramente che è Viale a tenere le redini dei lavori della commissione, che si incontrerà poche volte, ma scriverà molto: a Viale giunge una lunga serie di missive da parte dei vari commissari, in un dialogo serrato e problematico.

I lavori veri e propri cominceranno solamente all'inizio della primavera. Il 20 marzo, infatti, la Nasi scrive ai commissari italiani: il comitato francese è ormai definitivo, e comprende René Huyghe, Jean Cassou, Maurice Raynal, George Besson, Charles Estienne, Jacques Lassaigne e i direttori dei musei di Grenoble e Lione, René Jullian e Jean Leymarie. A questo punto, i commissari italiani sono sollecitati a stilare i rispettivi elenchi di nomi entro il mese di marzo, prestando possibilmente attenzione in modo particolare agli « artisti preminenti della Loro città o regione »<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Cfr. Gabriella Ronchetti, *Luigi Carluccio (1911-1981). Un protagonista a Torino della critica d'arte contemporanea*, Aprilia, Edizione Progetto Aprilia, 1988, pp. 79-92. Il legame fra Arcangeli e Carluccio è ribadito anche dalla risposta di Arcangeli alla Nasi del 18 febbraio 1951: «Sono onoratissimo di questo invito, e accetto di buon grado. Spero che la mia adesione porti un minimo di utilità reale a un'iniziativa che mi par tanto preziosa, e così ben concepita. Resto in attesa di ulteriori comunicazioni, per orientarmi in quanto dovrò fare; ma già fin d'ora cercherò di maturare una mia scelta, una mia rosa di nomi. Mi ricordi per favore, se ha l'occasione di vederlo presto, all'amico Carluccio, e intanto, nell'attesa di conoscerla, La prego di ricevere il ringraziamento e l'omaggio cordiale del suo Francesco Arcangeli» (AMC, SMO 459).

<sup>14</sup> Umberta Nasi a Argan, Vitali, Arcangeli, Baroni, Pallucchini e Ragghianti, Torino, 20 marzo 1951, AMC, SMO 459.

Ma il tempo è poco, e la formula non convince del tutto i commissari, evidentemente non ancora molti informati sul complicato meccanismo di selezione che si era previsto per gli inviti. Il primo a lamentarsi, in tal senso, è Arcangeli:

Gentile Signora,

Le rispondo immediatamente per una osservazione preventiva. Non intendo fare il prezioso né il pedante; ma Le confesso che sono rimasto un po' sorpreso nel constatare come ci sia lasciato uno spazio di tempo così limitato proprio per l'atto più impegnativo, e che importa la maggiore responsabilità e che dovrebbe richiedere la maggiore ponderazione da parte dei commissari: e cioè la compilazione dell'elenco degli invitati da proporre. La Sua lettera è in data 20 marzo, ma l'ho ricevuta con la posta oggi 26; in sostanza, non ho a disposizione nemmeno quattro giorni per la preparazione dell'elenco; se devo inviarlo a Torino entro il 31. In questi pochi giorni un commissario potrebbe essere indisposto o assente, e allora che ne può essere dell'elenco? (Per esempio, io dovrò essere a Roma il 2, 3, 4 aprile sicuramente per una pratica che avrei dovuto sbrigare, sembrava, proprio in questi giorni; Pallucchini deve ancora rientrare, o sta appena rientrando, da un viaggio a Londra e a Parigi).

Le aggiungerò anche che (vista la dannosa precipitazione con cui si preparano altre mostre) dicevo con soddisfazione fra me e me che per la mostra torinese, da fare in autunno, c'era tempo invece di far le cose a dovere. E avevo già da parte un paio di selezioni di altre mostre rappresentative per discutermela meco con calma. Confesso che la Sua lettera mi ha dato un po' di delusione anche questa volta, fretta. Lei mi dirà che ognuno dei commissari prescelti dovrebbe avere la sua antologia già fatta, in mente; ma questo potrà esser vero per trenta, per quaranta nomi. Per l'altra metà si cade in una rosa fluida, dove la preferenza d'un nome rispetto ad un altro è più incerta, e perciò non certamente vagliata. Lei dirà anche che la vera scelta si farà a Torino, collegialmente. Ma anche la miglior riuscita della scelta collegiale mi pare dipenda in buona parte dalla editata scelta fatta prima da ciascun commissario.

Mi perdoni questo lungo e forse inutile discorso; ma era fatto a buon fine, e per affezione all'iniziativa torinese, così felice nella sua formula.

In conclusione cercherò di mandare l'elenco entro la fine del mese; prego però formalmente di non considerarla come il mio elenco definitivo, è semplicemente come una base provvisoria di lavoro. E tenga presente che, a rendermi più gravoso il compito, qui a Bologna siamo proprio nel momento culminante della preparazione per la prima grande mostra di De Pisis, da tenersi in Ferrara ai primi di giugno. Inoltre, la pratica che debbo sbrigare a Roma nei primi giorni d'aprile è la mia libera docenza. E avrei bisogno, è ovvio, di pensare anche a quella.

Se sono troppo pignolo, mi voglia ancora perdonare, e si abbia, nell'attesa di conoscerLa di persona, il cordiale ossequio del suo Francesco Arcangeli<sup>15</sup>.

Lamberto Vitali, invece, è in dubbio se si debbano considerare solo le tendenze più moderne o comprendere anche gli artisti delle vecchie generazioni, per le quali fa i nomi di Tosi, Carrà e Morandi<sup>16</sup>. La linea prevalente, poi, sarà di mediazione: un po' di maestri delle vecchie generazioni, come dei padrini per i più giovani artisti. Va in questo senso anche la prima lista di Ragghianti, che però avanza qualche perplessità sulla formula della mostra e, soprattutto, sull'esiguo numero di opere con cui dovrebbero essere rappresentati<sup>17</sup>. Di conseguenza consiglia di ridurre il numero degli

<sup>15</sup> Arcangeli a Umberta Nasi, Bologna, 26 marzo 1951. Alla lettera farà seguito una risposta di scuse con proroga di altri venti giorni, il 28 marzo 1951, AMC, SMO 459.

<sup>16</sup> Lamberto Vitali a Umberta Nasi, 27.3.1951 AMC, SMO 459.

<sup>17</sup> Ragghianti a Umberta Nasi, 3 marzo 1951, AMC, SMO 459.

invitati e dare loro maggior spazio. Il suo elenco, quindi, comprende maestri della “vecchia generazione”, come li aveva chiamati Vitali, da Morandi a Carrà, De Pisis, Tosi, Semeghini, Rosai, Licini, Spazzapan, Casorati, Sironi, Melli, Maccari, Mafai, Severini, Campigli, Birolli, Cassinari, Cremona, Fini, Levi, Guttuso, Guidi, Marcucci, Menzio, Paulucci, Peyron, Santomaso, Viviani, Pizzinato, Vedova, Soldati, Reggiani, Scialoja, Bartolini, Grazzini, Tamburi, Monachesi, Cagli, Magnelli.

Anche per Vitali, che manda un elenco concordato insieme a Baroni, settanta artisti sono troppi e andrebbero ridotti alla metà, e puntualizza l'opportunità di conoscere i criteri con cui la parallela commissione francese si sta muovendo nelle sue scelte<sup>18</sup>. Criteri che probabilmente continuerà a non conoscere, proponendo intanto un elenco più vario rispetto a quello di Ragghianti, che comprendeva un vasto canone di maestri attivi fra le due guerre, fra Metafisica e il cosiddetto “Ritorno all'ordine” (Morandi, Carrà, Casorati, Soffici, Sironi, Guidi, Rosai, Semeghini, Bartolini, Saetti), accanto a pittori di Scuola Romana (Cagli e Mafai) e vicini al movimento di “Corrente” (Cassinari, Guttuso, Pizzinato, Pirandello, Migneco), ma anche il meglio dell'astrazione geometrica (Licini, Reggiani, Rho, Radice, Soldati) e una scelta di “Italiens de Paris” e altri artisti che a lungo hanno vissuto in Francia (De Pisis, Campigli, Magnelli, Severini, Tamburi), con un occhio di riguardo per la situazione torinese (Menzio, Levi, Paulucci, Melli, Galvano, Ajmone, Spazzapan, Breddo) e con una ristretta selezione degli Otto (Afro, Birolli, Santomaso, Vedova, Morlotti), di chiaristi (Usellini, Del Bon), insieme a Maccari, Melli, Musich, Tallone, Nascimbene, Cantatore, Gentilini, Brindisi, Tomea, Meloni, Scialoja, Stradone. Lo stesso vale per gli scultori, fra i quali sono contemplati sia maestri della figurazione quanto ricerche orientate verso l'astratto: Marini, Manzù, Agenore Fabbri, Minguzzi, Luigi Brogini, Mirko, Pericle Fazzini, Alberto Viani, Fontana, Leoncillo, Calvani, Sandro Cherchi, Carlo Sergio Signori.

Un elenco che non si discosta nemmeno di molto da quello inviato subito dopo da Pallucchini, che però aggiunge Moreni e Turcato degli Otto, Mario De Luigi fra i torinesi, Greco e Mascherini fra gli scultori (ma concorda solo su Fabbri, Fazzini e Minguzzi con la lista precedente) a cui aggiunge Borra, Carena, Cesetti, Carlo Dalla Zorza, Donghi, Hollesch, Pietro Martina (di Roma), Leone Minassian (di Venezia), Moreni, Mucchi, Marcello Muccini, Giovanni Omiccioli, Aldo Pagliacci, Prampolini, Sassu, Savinio, Sciltian, Gianni Vagnetti, Renzo Vespignani, Viani, Giuseppe Viviani, Umberto Vittorini, Zigaina<sup>19</sup>.

Più articolata, invece, la proposta di Arcangeli, che in un primo tempo si interroga su vari punti problematici nello stilare il canone: si domanda, infatti, se, prendendo nota della richiesta di tenere

<sup>18</sup> Vitali alla Segreteria della Mostra, 16 aprile 1951, AMC, SMO 459.

<sup>19</sup> Pallucchini a Umberta Nasi, Venezia 17 aprile 1951, AMC, SMO 459.

da conto le espressioni locali, non sia opportuno, anziché fare un unico elenco, ipotizzare una lista generale e una regionale, a cui poi farne seguire una di giovanissimi che si potrebbero mettere in discussione per la giovane età. Infine, poi, solleva anche un problema di valutazione, cioè se dover tenere in considerazione la sola valutazione qualitativa, o se piuttosto dovesse tener conto del livello rappresentativo degli artisti delle varie tendenze<sup>20</sup>.

Un problema, quest'ultimo, che si rivelerà sostanzialmente di tenore morale, come si evince dalla lettera del 23 aprile, con cui finalmente consegna il proprio elenco. Nelle sue carte, il compito di stilare un canone già piuttosto allargato di nomi è infatti esploso articolandosi in una lista di sessantacinque maestri<sup>21</sup> e una ventina di scultori a cui si aggiungeva, separatamente, una lista di «pittori assai giovani e dotati di buone qualità; qualità forse maggiori di quelle di cui son provvisti alcuni della lista dei sessantacinque, ma d'altra parte non so se tali da sostituire altri già affermati, se non per doti eccelse, almeno per lunga carriera e pubblici riconoscimenti»<sup>22</sup>. Per questo pone il problema se fondere questo elenco con l'altro, e di come regolarsi con artisti che, come Carlo Levi o Fiorenzo Tomea, che non ha incluso, hanno avuto un passato glorioso e una produzione recente meno felice: includerli in virtù della loro storia, o escluderli valutando gli esiti recenti? Allo stesso tempo, poi, alcuni giovanissimi sono già stati inseriti da Arcangeli fra i sessantacinque «maggiori» (Romiti, Vacchi e Zigaina), in quanto «paiono di qualità tale da non meritare anticamera e da esser considerati sicuri rappresentanti della pittura italiana nel suo complesso». Infine include un elenco di artisti di Bologna e d'Emilia.

Le liste di Arcangeli, nella loro complessità, hanno un interesse particolare. Se gli elenchi degli artisti emiliani danno spazio a molti artisti di cui non rimangono, oggi, che dei soli nomi senza una fisionomia, specialmente per quanto riguarda i pittori<sup>23</sup> (fra gli scultori emiliani spiccano almeno i nomi di Quinto Ghermandi e Amilcare Rambelli<sup>24</sup>), la «scommessa» sui giovanissimi segna un interesse precoce nei confronti di Enzo Brunori, Carmassi e Giannetto Fieschi (Hollesch e

<sup>20</sup> Arcangeli a Viale, 30 marzo 1951, AMC, SMO 459.

<sup>21</sup> I «maetri» elencati da Arcangeli erano: Ajmone, Balla, Bartolini, Bernasconi, Birolli, Borra, Campigli, Cantatore, Carena, Carrà, Casorati, Cassinari, Cavaglieri, Ciangottini, Corsi, De Chirico, Del Bon, De Pisis, Fini, Funi, Gentilini, Guidi, Guttuso, Paola Levi Montalcini, Licini, Maccari, Mafai, Magnelli, Pompilio Mandelli, Mario Marcucci, Pietro Martina (di Roma), Carlo Mattioli, Gino Meloni, Menzio, Roberto Melli, Morandi, Moreni, Morlotti, Music, Omiccioli, Paulucci, Adriana Pincherle, Pirandello, Pizzinato, Prampolini, Purificato, Romiti, Rosai, Ilario Rossi, Saetti, Santomaso, Scialoja, Sciltian, Semeghini, Severini, Sironi, Soffici, Spazzapan, Soldati, Tosi, Treccani, Vacchi, Vedova, Zigaina, Afro.

<sup>22</sup> Arcangeli a Viale, Bologna 23 aprile 1951. I Giovani erano: Borella, Brunori, Campanello, Carmassi, A. Casoni, E. Casoni, Del Drago, Fieschi, Hollesch, Vespignani.

<sup>23</sup> Gli emiliani dell'elenco di Arcangeli erano: Nereo Annovi, Armando Baldinelli, Duilio Barnabé, Nino Bertocchi, Demos Bonini, Aldo Borgonzoni, Angiola Cassanello, Galileo Cattabriga, Alessandro Cervellati, Lea Colliva, N. C. Corazza, M. G. Dal Monte, Garzia Fioresi, Giuseppe Gagliardi, Renzo Ghiozzi, Gino Gandini, Anacleto Margotti, Norma Mascellani, Sesto Menghi, Tino Pelloni, Guglielmo Pizzirani, Vivaldo Poli, Giovanni Romagnoli, Guidone Romagnoli, Giulia Rizzoli, Gianni Tamagnini, Pompeo Vecchiati.

<sup>24</sup> Gli scultori emiliani segnalati da Arcangeli erano: Angelo Biancini, Ercole Drei, Ghermandi, T. Grassi, Leoni, Rambelli, Sasso.

Vespignani si erano già incontrati anche in altri elenchi), di cui si sarebbe effettivamente sentito parlare in seguito, diversamente da Borella, Campanello, A. Casoni, E. Casoni e Del Drago, che avranno fortune molto più limitate. Anche fra gli scultori, accanto ai già più volte "votati" Fazzini, Leoncillo, Marini, Mascherini, Manzù, Minguzzi, Mirko e Viani, Arcangeli proponeva una selezione abbastanza insolita che comprendeva sia Francesco Messina sia Carmelo Cappello o uno scultore di orientamento informale come Umberto Milani, tanto da essere tentati di credere che la presenza di Lucio Fontana in questo elenco avesse un senso diverso dalla sua inclusione nelle liste precedenti: più che il Fontana "primitivo" degli anni Trenta, forse Arcangeli aveva già in mente di presentare a "Francia-Italia" il Fontana ceramista che si avviava verso una "carriera barocca"<sup>25</sup>.

Nel frattempo, la commissione francese aveva lavorato autonomamente, arrivando a definire il proprio elenco con ampio anticipo rispetto ai colleghi italiani. Il 6 luglio, infatti, un non meglio identificato signor Fucks invia a Carluccio, per conto di Cogniat, l'elenco francese, che si distingue in un numero di maestri d'avanguardia che parteciperanno con una sola tela (Dufy, Picasso, Léger, Matisse, Gromaire, Chagall, Villon, Beaudin, Mirò, Albert André, Bissiere, Tanguy, Goerg, André Masson) e di pittori della generazione più recente presentati invece con tre tele: Limouse, Despierre, Humblot, Mottet, Manessier, Lapique, Le Moal, Tailleux, Tal Coat, Hartung, Poliakoff, Vera Pagava, Deyrolle, Marzele, Calmettes, Verdier, Couty, Cassarini, Boissonnet, Jean Eve, R. Gonzalez, Reichel, Sima, Gishia, Rebeyrolle, Marchand, Fougeron, Gruber, Pignon, Ubac, Soulages, Buffet, Dominuez, Ives, Pruvost<sup>26</sup>.

I critici italiani, però, continueranno a lavorare all'insaputa di questa lista, che invece era nota, per ovvi motivi, a Viale, e che era stata vista da Carluccio, che esprime il desiderio di poter avere Braque fra i maestri e Bazaine e Singier fra i giovani<sup>27</sup>. Poche settimane prima, oltretutto, a Torino si era potuta vedere una mostra di Léon Gischia alla Galleria Il Grifo (9-20 giugno 1951), le cui pitture, scriverà Carluccio, «spogliate ormai di ogni piacevolezza anche cromatica, son un unico, difficile, severo esercizio di meditazione»<sup>28</sup>.

Frattanto, i lavori della commissione italiana proseguono, con i tempi che incalzano e un accordo che non si riesce a trovare. Ancora verso la fine di luglio, infatti, i commissari non si sono riuniti nemmeno una volta, come lamenta Vitali<sup>29</sup>. Due giorni dopo (25 luglio) Viale risponde che, nell'impossibilità di riunire tutti, è stato redatto un elenco degli artisti consigliati, di cui si chiede di

<sup>25</sup> Nell'elenco degli scultori figuravano anche Carmelo Cappello, Alfio Castelli, Aurelio De Felice, Oscar Gallo, Salvatore Messina, Gastone Anciera, Enzo Pasqualini, Raffaello Salimbeni, Albano Seguri.

<sup>26</sup> M. Fucks a Carluccio, 6 juillet 1951, AMC, SMO 459.

<sup>27</sup> Carluccio a Vittorio Viale, 26 luglio 1951, AMC, SMO 459.

<sup>28</sup> I.c., *Galleria*, "Il Popolo Nuovo", 21 giugno 1951. La mostra è testimoniata anche da un articolo di Marziano Bernardi (Mar. ber., *Il francese Léone Gischia*, "Gazzetta del Popolo", 10 giugno 1951).

<sup>29</sup> Vitali a Vittorio Viale, 23 luglio 1951, AMC, SMO 459.

indicare una preferenza, considerando che i nomi sono da ridurre a trentacinque-quaranta «per i giovani o quasi giovani», che parteciperanno con tre opere, mentre i «maestri», invitati con un solo quadro, vanno ridotti a quindici-venti. Si è dovuto invece rinunciare, per ragioni di costi e di trasporti, ad invitare gli scultori. Sembra però di percepire un certo sollievo nelle parole di Viale, quando scrive che «La Mostra si fa, dunque. Molte cose hanno ritardato l'organizzazione; ma mi pare che con un po' di buona volontà si possa egualmente essere pronti per il 1° di Ottobre, data definitiva fissata per l'inaugurazione»<sup>30</sup> secondo accordi presi con Cogniat (ma presto slitterà oltre). Nonostante non si siano ancora definiti gli inviti italiani, il catalogo è già in lavorazione, se Carluccio discute con Viale già alcuni dettagli del catalogo curato da Lassaigue<sup>31</sup>. Solo a questo punto anche i commissari italiani vengono a conoscenza dei lavori dei colleghi d'oltralpe, ora che è fissato un incontro per venerdì 3 agosto alle 13 presso lo studio di Lamberto Vitali a Milano<sup>32</sup>: devono incontrarsi per discutere, a confronto con l'elenco definitivo inviato dai francesi, una lista di massima compilata a Torino, «tenendo conto delle finalità della mostra», da cui si deve arrivare a una selezione conclusiva<sup>33</sup>. Ma il breve intervallo fra la convocazione e la riunione è fitto di documenti, dato che diversi commissari delegheranno, senza rinunciare però a esprimere per lettera il proprio giudizio. È il caso di Pallucchini che, oltre a delegare Arcangeli, annota: «Mi permetto solo di osservare, per quanto riguarda la lista dei francesi, che mancano i nomi di Braque, Rouault ed Utrillo: mentre un Beaudin e un Bissiere non sono certo di primo piano e Mirò non può considerarsi assolutamente "francese"»<sup>34</sup>. Non arriva però ai toni netti, quasi minacciosi, di Ragghianti, che stronca le scelte francesi senza mezze misure: «la rivincita sul Tour è sicura. L'esposizione francese sarà veramente mediocre, con episodi brutti, e provinciale. Non si potrebbe, per il pubblico italiano, più esigente, modificare la lista? Ovvero tale prerogativa è di competenza della parte francese della commissione?»<sup>35</sup>. Per questa ragione suggerisce di trasferire nella lista francese (in virtù della loro residenza in Francia) Magnelli, Campigli, Cagli e qualche altro che non specifica. In merito agli italiani, invece, la posizione è persino più radicale, fino a minacciare le dimissioni nel caso non venissero eliminati dalla rappresentanza italiana Carena, Funi, Savinio, Magnelli, Soffici, di cui evidentemente, anche se non lo esplicita, non sopporta i trascorsi fascisti (almeno per Funi, Savinio e Soffici). Propone invece Licini, Melli, Vincenzo Ciardo, Spazzapan, Maccari e Mafai, evidentemente espunti dalla lista riassuntiva di Carluccio, e insiste per includere

<sup>30</sup> Viale a Vitali, 25 luglio 1951, AMC, SMO 459.

<sup>31</sup> Carluccio a Vittorio Viale, 26 luglio 1951, AMC, SMO 459.

<sup>32</sup> Telegramma di Carluccio a Baroni, Pallucchini, Arcangeli, Argan e Ragghianti, Torino 27 luglio 1951, AMC, SMO 459.

<sup>33</sup> Carluccio a Baroni, Pallucchini, Arcangeli, Argan, Vitali e Ragghianti, Torino 28 luglio 1951, AMC, SMO 459.

<sup>34</sup> Pallucchini a Viale, Soprabolzano, 31/VII/51, AMC, SMO 459.

<sup>35</sup> Ragghianti alla Commissione, 31 luglio 1951, AMC, SMO 459.

Aldo Salvadori, Ciarrocchi e Gerardi. Per l'elenco di artisti con tre opere, conferma Birolli, Cassinari, Guidi, Guttuso, Levi, Paulucci, Reggiani, Santomaso, Scialoja, Soldati, Treccani, Zigaina e aggiunge in seconda serie Bartolini, Cagli, Corpora, Cremona, Dalla Zorza, Donghi, Gentilini, Levi Montalcini, Magnelli, Mandelli, Marcucci, Martina, Menzio, Monacesi, Pirandello, Pizzinato, Rossi, Turcato, Vedova, Usellini, Vagnetti, Hollesch. Aggiunge invece Tomea, Spilimbergo, Grazzini, Munari, Peyron. Dovendo sacrificare qualcuno, esclude Afro, Brindisi, Cantatore, Capogrossi, Carletti, Cavaglieri, Galvano, Migneco, Morlotti, Mucchi, Music, Pagliacci, Omiccioli, Prampolini, Purificato, Saetti, Sciltian, Vacchi, Vittorini, Ajmone, Borella, Davico, Fieschi, Guglielminetti, Tallone Nascimbene, Radice. «In ogni modo», conclude «per un confronto con la pittura francese d'oggi, ce ne sarà sempre d'avanzo».

Più misurata, invece, la posizione di Argan, che delegando Vitali, propone di eliminare dall'elenco dei quattordici pittori con una sola opera Funi e Carena, «la cui pittura non ha avuto sviluppi recenti degni di particolare attenzione», mentre per quelli con tre opere, da portare da cinquanta a trentotto, suggerisce di eliminare Borella, Breddo, Brindisi, Carletti, Carmassi, Meloni, Garino, Muccini, Music, Romiti, Saetti, mentre richiama l'attenzione sulla necessità di inserire in lista Cagli, Corpora, Turcato e Veronesi, magari rinunciando ad altri come Tamburi o Tallone Nascimbene<sup>36</sup>.

Infine, dunque, si riuniranno a Milano soltanto Arcangeli, Carluccio, Baroni e Vitali, tirando le somme anche per i colleghi assenti. Ne dà conto Carluccio a Ragghianti. In prima battuta, Carluccio dà ragione a Ragghianti riguardo alla lista francese: «la scelta non è proprio quella che pensavamo e che conveniva forse al nostro pubblico, ma fuor di alcuni desiderati che si sono prospettati, la Commissione francese, con nomi di tanta fama era arbitra. Quindi rassegniamoci a vincere il Tour autunnale, caro Professore»<sup>37</sup>.

Non è dello stesso tono, su questo punto, il resoconto fatto da Carluccio a Moreni per persuaderlo a partecipare, come si evince da una lettera del pittore ad Afro:

Ho ricevuto il telegramma di Carluccio, che mi ha illustrato la compagine dei pittori francesi dicendomi tra l'altro, che era un vero peccato, che tu fossi assente, anche perché gli inviti francesi sono di prim'ordine, io non ho ancora visto niente, ma sto a quei tre o quattro che hanno già dato un'occhiata; sono contento così ora; faresti bene a fare una scappata, per vedere, pare, che la mostra sia molto bella.<sup>38</sup>

Sugli italiani, comunica l'accordo comune sull'eliminazione di Funi, Carena e Savinio dagli «“anziani” piuttosto che non degli “spiriti magni”», mentre si sono lasciati Soffici e Magnelli e

<sup>36</sup> Argan a Vitali, 1 agosto 51, AMC, SMO 459.

<sup>37</sup> Carluccio a Ragghianti, 6 agosto 1951, AMC, SMO 459.

<sup>38</sup> Moreni ad Afro, 3 ottobre 1951, in Somaini, *Otto pittori*, cit., p. 110.

inclusi Licini e Melli, aggiunti infine Guidi e Soldati. Si è mantenuto anche Prampolini, che a Ragghianti non piace, in quanto si tratta di scambi con la Francia. Sulle liste degli inviti a tre opere, quasi tutte le proposte di Ragghianti sono state accolte. Sono confermati Birolli, Cassinari, Guttuso, Levi, Paulucci, Reggiani, Scialoja, Treccani. Nella seconda lista: Bartolini, Cagli, Corpora, Gentilini, Mandelli, Marcucci, Martina, Menzio, Pirandello, Pizzinato, Usellini, Vedova. Sono state accolte quasi tutte le esclusioni, ad eccezione di Afro, Morlotti, Music e Vacchi, che non sono stati eliminati.

Nel complesso la selezione trova la sua approvazione, ma rimane fermo il dissenso su Soffici: «L'aver negli anni anteriori alla prima guerra mondiale popolarizzato in Italia alcuni progressi della cultura artistica francese e la conoscenza della pittura moderna sempre francese, nonché l'aver nelle sue primissime pitture riflesso con una certa gentilezza ma in modo del tutto provvisorio e indiretto le ricerche cubiste, non può autorizzare a porre la sua opera pittorica, che è al di sotto della mediocrità e resta sempre nel campo d'un mestiere alimentato da una certa retorica, al livello di quella di artisti come Carrà, De Pisis, Morandi, Rosai, Semeghini o Tosi; mentre ammettendo il Soffici non si vede come escludere pittori di mestiere altrettanto abile e anche più abile di lui»<sup>39</sup>.

Più netto il giudizio di Pallucchini, rappresentato da Arcangeli<sup>40</sup>, che definirà la scelta finale "disforme" e non adatta, pur approvando l'inserimento di molti giovani, a rappresentare il fiore dell'arte italiana. Addirittura, avendo visto che sette artisti della lista da lui proposta non sono stati accettati, mentre ne figurano altri sette che lui non approva, decide di rassegnare le dimissioni da commissario: «Ti chiedo scusa» scrive a Viale, «nel darti questa noia: ma ritengo che nel campo dell'arte contemporanea le posizioni debbano essere nette»<sup>41</sup>. Ad Arcangeli, a questo proposito, aveva scritto di non poter «sottoscrivere ad una decisione nella quale vengano esclusi: Breddo, Brindisi, Galvano, Licini, la Levi-Montalcini, Casorati, Zigaina ed inclusi: Becchis, Borra, Del Bon, Levi, Meloni, Music, Tenconi, Usellini!»<sup>42</sup>. Spetterà al critico bolognese, via lettera, cercare di ricomporre la frattura fra il segretario della biennale e Viale. Pallucchini, infatti, si era come schermato dietro il proprio ruolo istituzionale per giustificare la sua rinuncia ai lavori: «devi comprendere» scrive, «che, anche per la responsabilità che mi viene dalla carica di segretario della

<sup>39</sup> Ragghianti a Viale, 21 agosto 1951, AMC, SMO 459.

<sup>40</sup> In una lettera del 31 luglio ad Arcangeli Pallucchini incarica Arcangeli di fare le sue veci nella riunione milanese. Inviandogli i due elenchi richiesti, propone di aggiunge agli "anziani" Guidi e Melli, togliendo altri nomi prima inclusi nella sua lista: «Nella proposta per gli artisti più giovani, alcuni nomi sono cancellati, altri da proporre. Ritengo che le nostre notazioni non differiranno di molto: forse tu non proporrà né Corpora né Cagli: le ultime cose che hai visto di Corpora mi confermano il suo colorismo vivace e di getto. Per il secondo, il mio è un voto "d'omaggio"» (Pallucchini ad Arcangeli, 31 luglio 1951, BCABO, Arcangeli).

<sup>41</sup> Pallucchini a Viale, 19 agosto 1951, AMC, SMO 459.

<sup>42</sup> Pallucchini ad Arcangeli, 13 agosto 1951, BCABO, Arcangeli.



Biennale, io non posso accettare un risultato, che non credo risponda alla realtà effettiva della pittura italiana d'oggi, considerata nella scelta di 56 nomi!»<sup>43</sup>. La sua non era una obiezione in merito ai singoli artisti, quanto al modo in cui erano stati assortiti in una compagine unica: «Io», prosegue, «francamente, non mi sento di includere in una antologia così ristretta un Usellini, un Borra, un Levi, un Pizzinato [...], un Melli, un Music. Senxa contare che l'inclusione di giovani quali Carmassi, [Gavino], Romiti, Vacchi (alla quale, dicevo, non mi sono opposto) dà alla mostra un accento troppo sperimentale. Ma ti pare giusto un Levi e non un Vagnetti? Un Music e non un Saetti? Un Del Bon e non un Della Zorza (il cui colorismo è tanto più originale di quello del milanese?)»<sup>44</sup>.

Tornerà poi sui suoi passi, constatando la risposta addolorata di Viale<sup>45</sup>, cercando una via di compromesso: «È bene cercare di migliorare sempre di più il livello di mostre e premi siffatti, cercando di operare senza partiti presi, campanilismi, amicizie da difendere», mentre i nomi di Gentilini, Borra, Music e Levi facevano a suo modo di vedere scadere la manifestazione. Infine, rimangiandosi le dimissioni, propone una lista di nomi "tappabuchi" da invitare in caso di artisti defezionari: Breddo, Brindisi, Galvano, Levi Montalcini, Radice, Saetti, Zigaina.<sup>46</sup>

Rimane da colmare il divario fra il canone prescelto e la reale possibilità di ottenere le opere dagli artisti che si è deciso di invitare. Arcangeli, ad esempio, era stato incaricato di interessarsi per la partecipazione, assai difficoltosa a ottenersi, di Morandi<sup>47</sup>; Birolli declina subito, per mancanza di tempo e di opere disponibili per la prima settimana di settembre, come richiesto dall'invito<sup>48</sup>, e anche Morlotti sembra esitante<sup>49</sup>. Ma la notizia della mostra, nel frattempo, deve essere trapelata fuori dalle mura di Palazzo Madama, tanto che qualche incauto pittore si sente in dovere di disturbare Viale per reclamare un invito<sup>50</sup>, e anche qualche pittore che non è stato più invitato alla

---

<sup>43</sup> Pallucchini ad Arcangeli, 22 agosto 1951, BCABO, Arcangeli.

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> Scrivendo ad Arcangeli, Viale accenna ad aver scritto, «una lettera di molte pagine a Pallucchini, e Lei sono molto riconoscente che anche Lei l'abbia fatto, inducendolo a ritirare le dimissioni, che francamente non mi pareva fossero un po' troppo gravi in relazione ai non forti dissensi su pochi nomi (sette). A Pallucchini ho scritto che Lei aveva molto ben difeso le posizioni dei propri rappresentati; ma quanti sacrifici abbiamo dovuto fare tutti quanti per le nostre proposte!» (Viale ad Arcangeli, 6 settembre 1951, AMC, SMO 459).

<sup>46</sup> Pallucchini a Viale, 27 agosto 1951, AMC, SMO 459.

<sup>47</sup> [Carluccio o Viale?] ad Arcangeli, Torino, 9 agosto 1951, AMC, SMO 459.

<sup>48</sup> Birolli alla segreteria della mostra, 22 agosto 1951, AMC, SMO 459-

<sup>49</sup> «ho anch'io una sala non richiesta all'associazione Artisti d'Italia e m'interessa, così evito i mercanti - mi resteranno solo pochi quadri e sono indeciso tra quadriennale o italo-francese a Torino e collettiva dei giovani a Manchester. Devo scegliere e non so, proponendo per Torino, ma mi piacerebbe che Tu mi consigliassi e mi dicessi cosa fai tu» Morlotti a Birolli, Milano, 21-8-51, in in Somaini, *Otto pittori*, cit., p. 110.

<sup>50</sup> Carlo d'Alosio da Vasto (1892-1971), letta la notizia della presenza di Viale nel comitato «per la Mostra dei cento artisti italiani e francesi», chiede di poter essere invitato con un'opera, ricordando che da anni veniva invitato alla Biennale di Venezia, alla Quadriennale di Roma e a tutte le manifestazioni in Italia e all'estero (e quindi di meritare un invito anche a questa mostra). (Carlo d'Alosio da Vasto a Viale, 30 agosto 1951, AMC, SMO 459) Viale risponderà il 12 settembre scusandosi del mancato invito, ma di non poterci far nulla un po' in quanto solo membro del comitato insieme ad altri, e inoltre perché l'elenco degli artisti invitati è già stato diramato da più di un mese. Il 27 agosto il

fine si fa sentire. Arcangeli, ad esempio, riceve una lettera da Saetti, che lamenta la sua esclusione dagli inviti. Arcangeli rammenta le discussioni della riunione di agosto<sup>51</sup> concludendo che tutto sommato si potrebbe anche ripensare a un suo invito, dato che nella lista selezionata ce ne sono sette o otto che, a suo parere, non possiedono le qualità di Saetti, e che la sua inclusione darebbe soddisfazione a Pallucchini<sup>52</sup>.

Assicura invece che i giovani bolognesi, Vacchi, Romiti e Mandelli, saranno al meglio della loro forma attuale per Torino, vale a dire al culmine della sua fase picassiana il primo (la sola approvata da Arcangeli, che invece non condividerà il percorso successivo del pittore) e il secondo, con le sue «“forme” sospese nel vuoto di un fondale biacceso»<sup>53</sup> il terzo. Persino Morandi, che in un primo tempo aveva declinato l'invito<sup>54</sup>, secondo Arcangeli invierà un quadro, grazie alla mediazione di Vitali.

Non era stato semplice, comunque, convincere il maestro di Grizzana. Ancora ai primi di settembre Viale non ha ricevuto che trenta adesioni e qualche defezione<sup>55</sup>, e spetta al comitato sollecitare o convincere gli artisti. In questa fase emerge il ruolo di coordinamento di Carluccio, che interviene per persuadere Birolli e Rossi<sup>56</sup> (ma senza successo), e tiene i contatti con la Francia per capire come si è regolata la commissione francese. Si pone il problema, a questo punto, per quanto riguarda le opere dei maestri, se chiederle in prestito a musei o agli stessi artisti, anche se Viale rimane del parere che siano gli stessi artisti a inviare le opere. In molti casi, si ricorrerà a prestiti fra privati, come la tela *Zoagli* di Tosi, prestata da Vitali, ma pregando di non comparire in catalogo<sup>57</sup> o

---

pittore di Savona Eso Peluzzi (1894-1985) aveva scritto a Viale augurandosi, dopo aver appreso che questi era nel comitato della mostra, che si fosse ricordato del suo nome da invitare per la Liguria alla mostra. Viale risponde con dispiacere di non poterlo includere, a causa della riduzione di numero degli artisti: «Per motivi che non mi dilungo a spiegarle si è questa volta data la preferenza alle tendenze più avanzate. Non consideri quindi il mancato invito come una minore valutazione dei Suoi meriti d'artista e della Sua pittura: ma piuttosto che Lei non è troppo delle tendenze che si sono volute quest'anno particolarmente rappresentare» (Viale a Eso Peluzzi, 5 settembre 1951, AMC, SMO 459). Non mancano nemmeno le raccomandazioni, come quella di Giorgio Perocchi, che in qualità di direttore capo dell'Ufficio Stampa del Ministero della Pubblica Istruzione, scrive per segnalare la richiesta ad essere invitata alla mostra da parte della pittrice francese (ma residente in Italia) Stephanie Guerzoni (Giorgio Perocchi a Viale, 30 agosto 1951, AMC, SMO 459).

<sup>51</sup> «Ora, ricordo benissimo di avere speso qualche parola (non troppe, a dire il vero) in favore dell'inclusione di Saetti nella lista; ed ero rimasto con la convinzione che Saetti vi fosse entrato. Mi par di rammentare che il meno favorevole fosse Vitali, ma senza grave ostilità» (Arcangeli a Viale, 3 settembre 1951, AMC, SMO 459), Viale proporrà la soluzione avanzata da Pallucchini, di inserire lui e altri come lui in caso di defezioni da parte degli invitati, in modo da mantenere il numero degli artisti selezionati, anche per rispetto alla controparte francese (Viale ad Arcangeli, 6 settembre 1951, AMC, SMO 459).

<sup>52</sup> Vi si fa riferimento anche in una lettera di Arcangeli a Pallucchini, 7 settembre 1951: «Io ti confesso, e lo ho scritto anche a lui, che mi pareva che il suo nome avrebbe dovuto essere incluso, in base alla seduta milanese» (Udine, Università degli Studi, Archivio Rodolfo Pallucchini).

<sup>53</sup> In *Peintres d'aujourd'hui: France-Italie. Pittori d'Oggi: Francia-Italia I*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo delle arti, Parco del Valentino, ottobre 1951), Torino, 1951, s.p.

<sup>54</sup> Giorgio Morandi al Presidente del comitato, 18 agosto 1951, AMC, SMO 459.

<sup>55</sup> Viale a Vitali, 5 settembre 1951, AMC, SMO 459

<sup>56</sup> Ibidem.

<sup>57</sup> Vitali a Carluccio, 24 settembre 1951, AMC, SMO 459.

i De Pisis e Sironi chiesti a Ghiringhelli<sup>58</sup>, ed anche per parte francese, nonostante consistenti prestiti da parte di galleristi importanti come Gildo Caputo della Galerie de France, o Kahnweiler (per Picasso, Léger e Baudin), oppure Maeght e Carrè<sup>59</sup> si devono cercare anche in Italia opere di francesi, come il Mirò e il Bracque della collezione Frua de Angeli di Milano e un certo numero di italiani dalla collezione Jesi<sup>60</sup>, mentre i Musei Civici di Torino sopperiranno per un quadro di Spazzapan (*Natura morta con gatto*), Soffici (*Autoritratto*), Semeghini (*Ritratto di fanciulla*), Rosai, (*Omino in Sacrestia*).

Ma a metà settembre, con la mostra alle porte, Viale scrive ai commissari chiedendo come regolarsi a fronte dei tre artisti che non hanno ancora aderito e di quelli defezionari, e se sostituirli con altri, da scegliere in questa rosa: Brindisi, Cremona, Della Zorza, Galvano, Saetti e Zigaina<sup>61</sup>. Vitali (17 settembre) proporrà Saetti, Della Zorza e Galvano. L'orientamento generale sembra rivolto verso Saetti e Galvano, ad eccezione di Arcangeli, che a Galvano preferisce Saetti. Argan, invece, farà una vera e propria classifica (17 settembre): in primo luogo Saetti poi, in ordine, Zigaina, Cremona, Galvano, Della Zorza e Brindisi. Pallucchini (18 settembre) propone un ordine diverso: Saetti, Della Zorza, Galvano, Zigaina, Brindisi, Cremona. Ragghianti (17 settembre) insiste invece perché venga invitato il napoletano Vincenzo Ciardo, che al di là della notorietà, ritiene artista di qualità superiore alla rosa dei nomi proposti. Arcangeli, sempre il 17, risponde di preferire Saetti e Breddo e raccomanda di non abusare coi nomi torinesi, che sono già dieci su trentotto artisti, e propone infine, in ordine, Saetti, Zigaina, Breddo, Della Zorza, Galvano. In ottobre, poi, ritorna nella documentazione la questione Morandi. Il maestro è titubante, come scrive Arcangeli:

Caro Dottore,

ho ricevuto il telegramma ieri mattina, ma ho potuto vedere Morandi, che era assente, soltanto nel tardo pomeriggio di oggi. Sono spiacente di dirLe che da parte di Morandi non c'è consentimento [...] al desiderio degli organizzatori torinesi. È sinceramente spiacente di non poter aderire, e mi prega vivamente di esprimere questo suo dispiacere. La ragione che lo lega è che ha già rifiutato di esporre sia alla Quadriennale sia alla Biennale, e perciò la linea di

<sup>58</sup> Viale a Ghiringhelli, 29 settembre 1951, AMC, SMO 459.

<sup>59</sup> Raymond Cogniat a Luigi Carluccio, Paris, 17 Septembre 1951, AMC, SMO 459.

<sup>60</sup> Viale aveva scritto a Franco Russoli affinché si interessasse presso Jesi per il prestito dei Carrà, Magnelli e di un Mafai, e presso Frua per Mirò, Bracque ed eventualmente un Matisse (Viale a Russoli, 30 settembre 1951, AMC, SMO 459). A Jesi era stato chiesto anche Severini, che poi Viale reperirà altrove (Viale a Jesi, 30 settembre 1951, AMC, SMO 459). Il 2 ottobre, Jesi risponde a Viale di non poter prestare il Magnelli, non avendolo a Milano, ma mettendo a disposizione un Carrà (*San Giorgio maggiore*) e un Mafai (*Fiori secchi*) rispettivamente assicurati per 500.000 e 150.000 lire. Il 3 ottobre Russoli fa invece un bilancio delle sue mediazioni presso i collezionisti milanesi: non è riuscito ad ottenere i quadri di Magnelli, Braque e Matisse, mentre Frua si è interessato per il Mirò, «ma ha detto che ora non ha altri quadri disponibili»; Jesi, invece, presta Carrà e Mafai, Ghiringhelli Sironi e De Pisis, a cui aggiungerà un Tosi concordato con Carluccio e una composizione di fiori di Semeghini. Contrariamente a quanto pensava Viale, «In questo momento è difficile trovare dei Semeghini dai collezionisti, perché ritirai tutti i migliori per la mostra di Ragghianti in Germania, e sono ancora in giro».

<sup>61</sup> Viale ai commissari (Pallucchini, Argan, Ragghianti, Vitali e Arcangeli), 15 settembre 1951, AMC, SMO 459.

condotta che ha prescelto gli impedisce di concedere un consenso che – io penso – ci sarebbe stato, altrimenti, sicuramente.

Tuttavia, penso di non essere indiscreto – ma resti fra noi – a consigliare questa linea di condotta. Se, per esempio, Lei vorrà chiedere a Vitali un quadro di Morandi per Torino (e Lei sa quali capolavori di Morandi ha Vitali nella sua collezione), Morandi non farà certo causa all'organizzazione torinese. Occorrerà insomma che, pubblicamente, Morandi possa dimostrare, ove glielo chiedessero, agli organizzatori della Quadriennale e della Biennale che il quadro di Torino è stato esposto senza il suo consenso<sup>62</sup>.

Viale risponde il 4 ottobre, dicendo che «purtroppo per la parte italiana l'allestimento non procede molto bene: i collezionisti non danno e senza il consenso esplicito di Morandi non si può sperare in nessuna opera con cui rappresentarlo», ammesso che Arcangeli non lo convinca a consentire il prestito da parte di Vitali di un'opera scelta dal maestro stesso, che chiuderà un occhio indicando un collezionista (tale Alberto Rossi) a cui chiedere il prestito<sup>63</sup>.

## **II.2 Possibilità di dialogo.**

Con queste premesse, alla metà di ottobre apre i battenti, nel palazzo della Promotrice Belle Arti al Valentino, la prima edizione di "Francia-Italia", accompagnata da un piccolo catalogo compilato da Lassaigue per la parte francese e da Carluccio per quella italiana. Lo spirito informatore della mostra viene ribadito molto chiaramente Umberta Nasi nel discorso inaugurale, riportato anche in catalogo:

Ritengo che sia superfluo illustrare il fine diretto di questa manifestazione perché risulta evidente; mi pare invece opportuno precisarne il fine indiretto sottolineando quanto sia logico che proprio nella nostra città, a Torino, spetti essere punto d'unione di tutte quelle multiformi relazioni intercorrenti tra due paesi che, nell'equilibrio spirituale europeo, tanta parte hanno sempre avuto.

Questo incontro vuole dunque essere, e tale vorrebbe da tutti essere considerato, come una forma particolare di un atteggiamento generale: quello di una più sempre intima collaborazione di pensiero tra popolo francese e italiano<sup>64</sup>.

Alla contrapposizione, dunque, si preferisce il dialogo, l'apparentamento piuttosto che il confronto: è sotterranea, infatti, la tentazione di una comparazione fra spirito italiano e francese, fra una gerarchia di qualità e l'affermazione di un primato, come trapelava nei giudizi dei commissari italiani di fronte all'elenco stilato dai colleghi d'oltralpe. Almeno nella sua veste ufficiale, se non

---

<sup>62</sup> Arcangeli a Viale, 1 ottobre 1951, AMC, SMO 459.

<sup>63</sup> Arcangeli a Viale, 10 ottobre 1951, AMC, SMO 459. Nel catalogo della mostra, però, risulta pubblicato un *Paese* del 1935 di proprietà della Galleria d'Arte Moderna di Torino.

<sup>64</sup> lo stesso testo, dattiloscritto, è inviato da Carluccio alla Segreteria della mostra (21 novembre 1951) come contenuto di quanto detto dalla Nasi all'inaugurazione.

altro da parte italiana, la mostra voleva essere una sorta di dichiarazione di alleanza entro la quale non fare distinzioni.

Sta ad indicare questo la scelta di non suddividere in sezioni il catalogo, preferendo un'unica rassegna alfabetica, alternando presentazioni in italiano o in francese a seconda della nazionalità dell'artista. In mostra si potevano vedere «in schiera compatta, ma non gli uni contro gli altri, bensì amichevolmente frammisti» in modo tale da alternare un italiano e un francese «di sorta da avere in ogni sala un tal quale equilibrio, nel numero dei rappresentati dei due paesi»<sup>65</sup> Una testimonianza del 1952 informa che si potevano trovare affiancati (e fa le esemplificazioni di «alcune zone di più fermo addentellato») Pignon, Guttuso, Cassinari, Spazzapan e Gischia; oppure Prampolini, Soldati, Manessier, Cagli e Galvano. Oppure le «tipizzazioni» di Léger accanto alle «sottigliezze enunciative» di Dominguez, e, il confronto più azzardato forse, l'accostamento di Licini a Chagall. Infine «*L'uomo delle botti* di Casorati, così ricco di ragioni interiori e di tatto pittorico, a colloquio con la mirabile *Femme au corsage bleu* di Picasso e l'attiguo Braque, sembra discorrere dei diritti elettivi e dei valori acronologici dell'arte»<sup>66</sup>. La recensione di Luciano Pistoì per l'edizione piemontese de «l'Unità», invece, precisa che nel salone centrale –il più riuscito della mostra a suo giudizio- erano esposti Gentilini, Guttuso, Moreni, Cassinari e Cagli accanto a Pignon, Gischia, Singier e Hartung<sup>67</sup>. D'altra parte, secondo lui era stata fatta una scelta di artisti che pur rinunciando all'eclettismo, aveva portato a invitare artisti italiani «che in nulla differiscono dai loro colleghi francesi»<sup>68</sup>.

I confronti, dunque, sembrano essere prima di tutto di ordine linguistico: Manessier, per esempio, si presentava con un gruppo di tele recenti di impianto prettamente grafico, forse la stagione più geometrica della sua pittura, costruita per isole dai contorni irregolari ma nitidi, animati al loro interno da un reticolo di ortogonali e di tasselli cromatici, in parte condiviso da Singier -che però, come scrive Lassaigue in catalogo, non ha lo stesso «temperament mystique»- che potevano stare vicine senza fastidio alle tele di Cagli non solo per una affinità di titoli (*Notte a New York* la tela dell'italiano, *Longwy la nuit* quella del francese, poi acquistata dalle civiche raccolte<sup>69</sup>), ma per quella via mediana fra astrazione lirica e impostazione geometrica, per quanto non rigorosa come quella di Soldati e del Prampolini astratto. Tutti questi, però, erano accomunati nel concepire il quadro come un blocco centrale fatto di piani geometrici più o meno irregolari intersecati fra loro e

<sup>65</sup> A.R. [Riccardo Aragno?], *Pittori italiani e francesi in una Mostra al Valentino*, «La Nuova Stampa», 7 ottobre 1951.

<sup>66</sup> G.G., *Panorama piemontese. Pittori d'oggi Italia-Francia*, «Glaucò», ottobre 1952.

<sup>67</sup> Luciano Pistoì, *Cento pittori alla "Promotrice" rappresentano l'Italia e la Francia. I criteri discutibili – Quadri di Picasso, Léger, Guttuso – Troppi assenti*, «L'Unità» (edizione piemontese), 7 ottobre 1951.

<sup>68</sup> Ibidem.

<sup>69</sup> Alfred Manessier, *Longwy la nuit*, 1951, olio su tela, 134x166 cm, Torino, GAM (inventario P/1345); su questo quadro si veda anche in *Strangers*, cit., pp. 132-133.

fluttuanti rispetto a uno sfondo piatto o spazialmente indefinito. È il caso del Moreni del *Porto di Antibes*<sup>70</sup>, oggi nelle Civiche raccolte torinesi, più compatto e semplificato rispetto alla tela di Manessier. È questo aspetto, forse, che giustifica l'inclusione in questo gruppo di Gischia, che si presenta con delle composizioni di pura astrazione geometrica che i curatori devono aver visto bene vicino a Prampolini, Soldati e Galvano: avrebbe fatto da ideale anello di congiunzione, probabilmente, se avesse aderito alla mostra Alberto Magnelli.

Quanto al gruppo riunito intorno a Guttuso, invece, sembra unito più da affinità tematiche (gli zolfatari del pittore di Bagheria vicino ai pescatori di Ostenda di Pignon), o dalla generica adesione al picassismo o, probabilmente, dal fatto di essere notoriamente tutti pittori che avevano fatto della loro opera una ragione di impegno sociale e politico. Sia Cassinari sia Ajmone, così come Morlotti, stavano infatti attraversando per vie diverse la loro fase picassiana più intensa, allo stesso modo di Vacchi (non ricordato dalla stampa), che in qualche modo poteva essere avvicinato alla *Capra* di Cassinari in mostra.

Più forzati, inevitabilmente, i confronti che andavano a interessare la generazione dei "maestri", dal momento che si trattava di artisti il cui sviluppo era avvenuto senza che i due versanti delle Alpi potessero dialogare fra loro.

Anche sulla stampa, non a caso, la riflessione cerca di trovare dei punti di contatto soprattutto fra gli artisti della seconda generazione, come sembra voler fare un articolo di "Stampa sera", dedicando un'intera pagina all'annuncio dell'evento di prossima inaugurazione, con grandi riproduzioni di Pignon (*Le paysan*), Tailleux (*L'atelier*), Manessier (*Longwy la nuit*), Moreni (*Il porto di Antibes*, erroneamente pubblicato come *Composizione*), Pizzinato (*Operai saldatori*)<sup>71</sup>. L'accostamento fra Pignon e Pizzinato, in particolare, sembra particolarmente felice nel sottolineare quella via di uscita dal Cubismo attraverso una maggior compattezza della figura, ottenuta per andamenti lineari curvi e frammentati.

Marco Valsecchi, da par suo, ritiene «simpatico e significativo che gli artisti francesi abbiano accolto, e crediamo sia per la prima volta nel mondo, un confronto con artisti di altri paesi. Simpatico perché si sono amichevolmente alternati, sulle pareti, con i loro colleghi italiani; significativo perché è un'implicita ammissione che l'arte italiana odierna è matura, non è più trascurabile, può stare alla pari»<sup>72</sup>. Valsecchi vede nella mostra la rinascita di una stagione culturale e artistica per la città, un ritorno agli anni fra il 1925 e il 1930, «in cui i giovani artisti locali cominciarono a guardare e a mettere a profitto gli insegnamenti dell'Impressionismo francese e

<sup>70</sup> Mattia Moreni, *Nel porto di Antibes*, 1951, olio su tela, 198x236 cm, Torino, GAM (inventario inv. P/1347).

<sup>71</sup> *Pittori italiani e francesi al Valentino*, "Gazzetta sera", 6-7 ottobre 1951.

<sup>72</sup> Marco Valsecchi, *Italiani e francesi in gara al Valentino. Inaugurata una simpatica rassegna di pittura*, "Oggi", 18 ottobre 1951.

Lionello Venturi, dalla cattedra universitaria, accompagnava quella nuova e fervida esperienza con le sue lezioni su Cézanne». La mostra costituisce «un incontro da lungo tempo atteso e desiderato»: è almeno dall'Ottocento che si guarda a Parigi, scrive Valsecchi, anzi è proprio grazie al crogiuolo di incontri che si era verificato in quella città che era stata possibile l'evoluzione del gusto moderno. A Torino è avvenuto un passo che nemmeno a Venezia si era riuscito a compiere, vale a dire mostrare una radice comune a esperienze apparentemente distanti:

Ma Torino vuole dimostrare, finalmente, qualche cosa che nemmeno Venezia era riuscita in modo così limpido e convincente a mettere in chiaro: e cioè la stretta somiglianza dei motivi ideali che muovono l'arte francese e italiana d'oggi. Al di là delle innegabili differenze create dai diversi temperamenti e da una più intima passionalità italiana, è chiaro che la civiltà è comune, ci si muove su un terreno spirituale identico, allo stesso modo che avvenne in altri secoli, con la civiltà bizantina, gotica, rinascimentale<sup>73</sup>.

Per parte francese, del resto, Frank Elgar, visitando la mostra, affermerà quanto fosse difficile distinguere un carattere italiano rispetto ad uno francese, proponendo una serie di confronti che mostrerebbero come in fondo alcuni italiani si trovassero in ottima compagnia accanto ai loro colleghi francesi<sup>74</sup>. Partendo dai "non-figuratifs", Moreni, Corpora e Galvano avvicinabili a Deyrolle, Hartung e Poliakoff; Santomaso, Spazzapan, Carmassi, Ajmone e Paulucci costituiscono «le cortège naturel» di Gischia, Pignon, Tal Coat, Manessier, Le Moal, Singier ed Ubac; infine, Guttuso, Levi e Menzio «trainent le même boulet» di Rebeyrolle e Yvonne Motter. Si tratta di accostamenti molto generici, che somigliano più a una classificazione di astratti, astratto-concreti e figurativi. Sfugge a questo accostamento, per esempio, il motivo ricorrente delle barche, che sono motivo di ispirazione per molti degli artisti presenti: la foresta di corde e pennoni delle imbarcazioni del porto, infatti, offrono l'occasione per studiare, su un crinale di ispirazione picassiano, un intreccio di motivi lineari ai limiti con l'astrazione, che va dai porti di Ostenda di Pignon alle *Vele* di Paulucci e alla *Navigazione* di Corpora, e che trova assonanza, sul versante francese, con *La grotte* di Tal Coat. Un accostamento dunque che non aveva legami con l'allestimento, diversamente da quello citato poco sopra, ma che è frutto della riflessione critica sollecitata dalla mostra, e che va al di là, verosimilmente, delle stesse intenzioni del comitato francese.

Il testo di Cogniat introduttivo al catalogo, infatti, è di tono diverso da quello della Nasi, e ben lontano dall'ammettere una qualche parità fra la nuova arte italiana e quella francese. Non vi si fa alcun cenno a un possibile gemellaggio: come a Venezia, Cogniat si preoccupa soprattutto di tracciare un quadro generale che giustifichi le scelte del comitato all'interno di un panorama

---

<sup>73</sup> Ibidem.

<sup>74</sup> Frank Elgar, *120 peintres français et italiens se sont rencontrés à Turin*, "Carrefour", n. 370, 17 octobre 1951.

multiforme della pittura francese, al fine di sfatare il luogo comune «trop souvent on la limite à la gloire de ses grands aînes». Al contrario, infatti, la Francia ha ancora delle forze nuove da proporre, sebbene si muovano in un momento di «combat entre les tendances les plus contradictoires et devant les prises de position extrêmes il est difficile de prévoir qui l'emportera». Tuttavia, la scelta del comitato di mostrare una continuità fra fauvisme, Cubismo e nuove ricerche risulta chiara:

Entre la "réalité poétique" et l'art abstrait il y a place pour toutes les nuances de la recherche et de l'invention jusqu'à cet autre réalisme attristé que pratiquent les plus jeunes et qui marque une étonnante rupture avec le passé le plus proche. Les hommes d'entre les deux guerres ont su utiliser l'enrichissement offert par le fauvisme et le cubisme. Même ils en ont si totalement compris les ressources, il y ont apprécié des personnalités si nombreuses et si exigeantes, que les jeunes d'aujourd'hui ont le sentiment d'être devant une source tarie pour eux.

Ai buoni propositi italiani, insomma, non sembra corrispondere una analoga disposizione al dialogo da parte francese: la mostra, per Cogniat e verosimilmente anche per gli altri commissari, è un'occasione per ribadire la centralità di Parigi non solo in virtù di un passato glorioso, quanto anche per un presente che ne ha raccolto l'eredità. Lo stesso spirito, dunque, che animava i padiglioni di Venezia. Oltretutto, a Torino era più evidente che in laguna il dialogo fra istituzioni pubbliche e istituzioni private. A "Francia-Italia" viene infatti presentato un numero ristretto di autori, in gran parte già presenti nel 1947 (Bazaine, Bissière, Esteve, Tal Coat, Le Moal, Hartung, Singier, Gischia, Gruber, Buffet) sostenuti da un ristretto numero di gallerie parigine: Jeanne Boucher, Louis Carré, Louise Leiris, Galerie Pierre e la Galerie de France<sup>75</sup>. Quest'ultima aveva come corrispondente in Torino la Galleria del Grifo, che nello stesso anno propone una mostra di Gischia, mentre alla galleria Lattes si vedono Manessier, Singier e Prassinis, in un momento in cui la presenza di artisti stranieri a Torino è ancora molto rara<sup>76</sup>. Come fece notare Maria Teresa Roberto, la vera novità di queste mostre non stava nella qualità delle opere o negli elenchi degli artisti, ma nel rapporto fra istituzione pubblica e settore privato, a partire dall'istituzione di un Comitato promotore indipendente che, sebbene presieduto da Viale, scavalcava il Direttivo del Museo<sup>77</sup>. D'altra parte, il ruolo giocato da Carluccio in questa dinamica non sarebbe stato altrimenti possibile, se non attraverso una strada che consentisse una partecipazione di privati, tanto da arrivare ad avere una mostra allestita con un criterio più vicino al "buon vicinato" con cui un collezionista dispone le opere sulle pareti della propria abitazione, che a un vero discorso critico.

<sup>75</sup> Per un orientamento sul sistema delle gallerie d'arte a Parigi: Julie Verlaine, *Les galeries d'art contemporaine à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012.

<sup>76</sup> Roberto, *Torino, 1945-1953*, cit., p. 72 nota 69.

<sup>77</sup> *ivi*, p. 64.



Un'ulteriore riprova dell'assenza di uno scambio bilaterale con la Francia, però, viene da un'altra piccola vicenda. Più o meno nello stesso periodo di gestazione di "Francia-Italia", infatti, Viale ha in animo di portare a Torino anche una mostra dell'arazzo francese moderno che si prevede itinerante nella penisola, come fu quella di pittura del 1947. Ma le aspettative di Viale che Torino fosse vista con un occhio di riguardo sono presto deluse. Il 13 ottobre 1951, infatti De Roulet, fra gli organizzatori della mostra, gli comunicava che, contrariamente ai precedenti accordi, si era deciso di portare la mostra a Venezia, Roma, Firenze, Milano e, casomai, nell'autunno 1952 a Torino, provocando, il 17 ottobre, una risentita reazione di Viale:

Non mi capacito di questa decisione che, oltre tutto, fa torto ad una Città che, appunto perché si trova alla frontiera con la Francia, ed ha con Voi così stretti rapporti di cultura e di storia, dovrebbe essere la prima da tenere presente per le manifestazioni artistiche franco-italiane. Non so se da parte delle Autorità francesi si apprezzi quel che proprio in questo momento Torino ha cercato di fare con la Mostra Pittori d'Oggi. "Francia-Italia"; ma è certo che la decisione, che Lei ora mi annunzia, è alquanto scoraggiante per il nostro buon volere. Senza contare poi che Torino è stata l'unica città italiana dove, per mia cura, è stata organizzata una grandiosa mostra di arazzi antichi.

Ma il progetto non si smuove, anzi si arenerà nel corso del 1952 per poi decadere definitivamente nel 1953, e non è certo che vi siano rapporti fra questa mostra e quella che si vedrà alla Permanente di Milano nel 1957<sup>78</sup>.

Era quasi inevitabile, al tempo stesso, che "Francia-Italia" attirasse delle critiche più o meno feroci. Il mensile "Cenacolo", ad esempio, pubblica una stroncatura della mostra su tutta la linea, arrivando alla conclusione che la rassegna non raggiunge l'obiettivo che si proponeva di mostrare una possibile via di collaborazione fra i due paesi, che lo scambio fra i due effettivamente non sussiste<sup>79</sup>, e adombrando interessi personalistici dietro le scelte operate negli inviti. Un mese dopo, invece, lo stesso periodico inasprisce la critica invitando Viale a fare penitenza: «Ma Ella avrà la giusta punizione! Nella Galleria d'Arte Moderna dovrà vedere e rivedere, tra gli altri, i Previati, i Segantini, i Pellizza e gli adorabili Fontanesi. Tornando a immergersi in quei maestri e lasciando correre l'occhio sulla miseria dei quadri che ha fatto acquistare al Comune, spendendo i nostri soldi per delle larve evanescenti, si pentirà, e correrà a Canossa»<sup>80</sup>. Ma critiche di questo tenore, in realtà, sono radicate in un pregiudizio aprioristico su quanto concerne l'ambito astratto e informale: non ci

<sup>78</sup> *Mostra dell'arazzeria francese moderna*, (Milano, Permanente, 21 settembre-21 ottobre 1957), Milano, Tipografia Tamburini, 1957.

<sup>79</sup> «i due popoli, italiano e francese, sul terreno creato da questa mostra non trovano assolutamente la via ad una "più intima collaborazione di pensiero" e perché conseguentemente i soldi del comune sono stati male spesi» (Giacomo Negri, *Una domanda al Sindaco di Torino a proposito della Mostra: Pittori d'oggi "Francia-Italia"*, "Cenacolo. Mensile di arte e letteratura", III, n. 11, novembre 1951, p. 8).

<sup>80</sup> Angiolo Biancotti, *Ancora a proposito della Mostra: Pittori d'oggi "Francia-Italia"*, "Cenacolo. Mensile di arte e letteratura", III, n. 12, dicembre 1951, p. 8.

sarebbe motivo di andare a vedere certi «incomprensibili sgorbi»<sup>81</sup>, che poco dopo diventano dei veri e propri «aborti pittorici»<sup>82</sup>.

Più misurato il commento di Bernardi, che disapprova nel complesso la mostra, fatta più di idee che di opere. Una gran parte delle opere esposte, scrive, potrà rivelarsi deludente, sebbene, suo malgrado, esemplifichi comunque il panorama:

Una vistosa parte di questa pittura "d'oggi" italiana e francese, di due paesi di grandi tradizioni artistiche potrà spiacere, annoiare, irritare, offendere, e persino —che è più grave— rattristare come indice di un'età caotica, torbida, ansiosa, e, da un punto di vista umano, crudele. Tuttavia esiste. È un fatto universale, non è né capriccio, né follia, né buffonata, né inganno: migliaia di ingegni intorno ad essa s'affaticano, altre migliaia ne discutono: e per dieci di questi ultimi che la rifiutano, cento ormai la accettano ed esaltano quasi senza riserve. Un conformismo opportunistico non è da escludere, anzi, è da segnalare e condannare, non meno di un abile sfruttamento mercantile che accompagnandolo, come sempre accompagna tutti i prodotti favoriti dalla moda e dal gusto dominante, inquina giudizi, travia illusi e a poco a poco convince i malfermi<sup>83</sup>.

Anche se discutibile, insomma, non si può negare l'esistenza di una certa pittura, anzi il caso va spiegato e studiato, se non per adesione di poetica, almeno con l'impegno di un patologo verso un fenomeno morboso.

Nell'organizzazione della mostra, la critica riconosce subito un divario fra la generazione dei maestri e la situazione più attuale, che sembra non aver seguito la via tracciata dai pionieri dell'avanguardia<sup>84</sup>. Tralasciando le annotazioni sul canone degli artisti esclusi, su cui si appunta soltanto Pistoì, criticando l'assenza di Vespignani, Zigaina, Migneco e Birolli (e ignorando la defezione di quest'ultimo)<sup>85</sup>, la vera domanda che si pongono alcuni è se vi sia davvero un dialogo fra generazioni, e se vi sia o meno qualcosa dello spirito delle avanguardie tramandato alla nuova pittura. Ragionando sulla *Femme* di Picasso esposta in mostra (che riproduce) Bernardi si accorge infatti di come questa non abbia avuto eco: i giovani francesi lavorano puntando «su altre visioni». Una osservazione analoga a quella dell'editore italiano a Parigi Gualtieri di San Lazzaro, che in una *Lettera da Parigi* per la rivista romana "Spazio", a commento del Salon de mai, tracciava un quadro della recente pittura francese:

---

<sup>81</sup> «ben pochi sono coloro che si son data la pena di recarsi nel parco autunnale —sotto la pioggia— e vedere quegli incomprensibili sgorbi» (Ibidem).

<sup>82</sup> Biancotti dà un giudizio molto duro, in generale, sull'informale: «Quei pittori francesi e italiani non hanno visto nulla e non hanno tratto alcuna natura con sensi terrestri e ragione che sta al di fuori, dominandola! E colui, o coloro, che sopra simili aborti teorizzano, vollero illustrare un procurato aborto... Roba da Codice Penale!» (Ibidem); in termini analoghi si esprimerà, nel 1958, anche Velso Mucci, *L'informale, ovvero l'arte al terzo mese* [1958], in Velso Mucci, *L'azione letteraria*, a cura di Mario Lunetta, Roma, Editori Riuniti, 1977, pp. 225-232.

<sup>83</sup> Marziano Bernardi, *Pittori d'oggi: "Francia-Italia". S'apre la grande mostra del Valentino*, "Gazzetta del Popolo", 7 ottobre 1951.

<sup>84</sup> A.R. [Riccardo Aragno?], *Pittori italiani*, cit.

<sup>85</sup> Pistoì, *Cento pittori alla "Promotrice"*, cit.

Evidentemente, solo gli astrattisti "puri" osano dichiararsi tali. Gli altri, com'è noto, non tollerano etichette, e persino i critici più informati commettono spesso l'errore di considerare astratta la pittura che è soltanto "non figurativa".

Fra i pittori della prima tendenza, che ci scusiamo di chiamare decorativa, Manessier è quest'anno il più felice, e di conseguenza il più discusso. [...] La tendenza decorativa è quella che in Francia ha maggiore successo commerciale poiché consente ai collezionisti e al pubblico meno scaltro di ritrovare in essa la tavolozza per lo meno dei grandi maestri post-Impressionisti. Bonnard, soprattutto, è fra i pittori più cari alla giovine generazione francese. Contrariamente a quanto accade da noi, Matisse, Picasso, Braque non esercitano più alcun influsso sulla gioventù. Fra gli astrattisti s'impongono all'attenzione soprattutto Schneider, Soulages e Hartung, decisi a portare l'astrattismo all'estremo limite dell'aggressività, a un espressionismo astratto che anche se talvolta lascia perplessi, non riesce mai indifferente, soprattutto in un "salon" dove si è fatalmente attratti da chi urla più forte. E in questo, come negli altri "Salons", chi non lancia squilli di tromba è inesorabilmente sacrificato. Gli artisti indipendenti, non sostenuti da importanti gallerie o da gruppi autorevoli, bisogna andarseli a scovare da sé. Una delle più belle tele del "Salon de Mai", opera di Vieira Da Silva, cui spettava un posto d'onore, è stata confinata fra gli invii più mediocri.<sup>86</sup>

Se per gli italiani quel quadro di Picasso in mostra, per quanto mal dipinto e non degno della fama del maestro, contava molto per i tanti picassiani attivi in Italia, per i francesi la stessa opera sembrava indicare una tradizione senza seguito, anche nel caso di artisti ancora figurativi come Buffet, con le sue figure scheletriche e chiuse in un loro "funereo dramma", o Fougeron, che è molto cambiato, in senso di una figurazione più illustrativa, rispetto a come lo si era visto alla "Gazzetta del Popolo" nel 1947<sup>87</sup>: se allora la sua pittura dava l'impressione di una vetrata, e poteva essere per Bernardi accostata alla coeva pittura di Becchis, ora non lo vede in competizione che con Gregorio Sciltian, Pietro Annigoni e Antonio Bueno, che non sono stati invitati<sup>88</sup>. Bernardi si domanda che immagine della pittura francese si debba dedurre da quella selezione francese, fra cui spicca il *Paysan* di Pignon, «d'una spavalderia, di una bravura eccezionale»: rifacendosi a Léger, l'unico filo conduttore che riesce a trovare sta nella difficoltà a riconsiderare il «"sujet" nel quale pittura e scultura hanno perso fiducia; e non v'è dubbio che riconquistarlo sarà affar lungo e difficile, per spalle più robuste che non siano quelle degli attuali rappresentanti del "realisme attristé", come dice il Cogniat»<sup>89</sup>. Tuttavia, Bernardi fraintende le parole di Cogniat nel momento in cui afferma che «si esita ad affermare che esista ancora una pittura francese, almeno nel senso che le potevan dare l'Impressionismo e gli altri movimenti estetici da questo immediatamente derivati», citando una frase del collega francese che registrava «une étonnante rupture avec le passé le plus proche»: se i più giovani indugiavano in un realismo che Cogniat non poteva approvare, al contrario

<sup>86</sup> Gualtieri di San Lazzaro, *Lettera da Parigi*, "Spazio", II, 5, luglio-agosto 1951, pp. 86-87.

<sup>87</sup> Bernardi, *Pittori d'oggi*, cit.

<sup>88</sup> Ibidem.

<sup>89</sup> Ibidem.

era presente in mostra anche quella generazione che, fra le due guerre, aveva attinto dalla tradizione Fauve e Cubista, a cui la rassegna attribuiva una certa importanza.

Approva invece le scelte francesi Pistoï, che pur dichiarando la sua preferenza per Pignon e Guttuso, e ritenendo gli *Zolfatari* di quest'ultimo uno dei quadri migliori in mostra, riconosce valore anche a campioni dell'astrattismo francese come Singier e Hartung, quest'ultimo ben rappresentato, al punto da fare invidia a Vedova e Spazzapan<sup>90</sup>. Ma soprattutto, a suo dire la selezione francese dava i punti, come tenuta qualitativa, a quella italiana.

Non diverso il parere di Alberto Rossi per "La Nuova Stampa", che ne elogia le qualità formali, anche se queste vanno a discapito della "vitalità":

Se i francesi di queste più giovani leve mostrano, nel paragone con i nostri, una maggiore disinvoltura e controllo, una maggiore consapevolezza, politezza e finitezza di stile –e valga per tutti il magnifico Manessier, che di parecchio sta in alto sopra a tutti gli "astratteggianti" – per contro noteremo tra i loro colleghi italiani, nel complesso, una maggiore vitalità e impulso nativo, un senso di più ampie aperture, di vive possibilità per il domani. E non vogliamo fare categoriche distinzioni in base a quella proporzione di "novità" che essi introducono nei loro dipinti, proporzione tutta provvisoria in questo momento, di esplorazione di orizzonti, e di faticosi avvii ma anche di soluzioni già originali<sup>91</sup>.

Ma in entrambi i fronti, avvisa Rossi, bisogna fare dei distinguo: Guttuso è uscito da un eccesso di realismo per tornare a un'opera autenticamente pittorica, mentre Cassinari mostra ancora un "eccesso di intenzione", e Gentilini è riuscito a portare il quadro di grandi dimensioni a risultati convincenti quanto le sue tele di formato più contenuto. Ma sono i realisti francesi, fatte le dovute eccezioni, a non convincere:

se Pignon, tornando a una pittura più figurativa, esemplifica in modo eccellente quella nostra tesi [di uscita dal Cubismo, NdA], specie nel "Paysan" e nel paesaggio: Fougerson è un magnifico esempio dei disastri cui può condurre un "ritorno" troppo affrettato e programmatico, mosso da motivi extra-pittorici. E così Buffet, la giovane "rivelazione" francese, ci pare ben anemico e di fiato corto, come Gruber, altro decantato "realista", è arido e meschino. E invece in Hartung, anche troppo elegante, e nel Desnoyer, Le Moal, Tal Coat, Ubac, Soulages, Gischia, Rechel, Eve, figurativi o meno, troveremo esempi di una autentica poesia, o emozione che la si voglia chiamare, espressa per via di forme e di colori.

La mostra, nel complesso, sembra avere un bilancio positivo, anche grazie a un notevole battage pubblicitario che vede anche la realizzazione di un comunicato cinematografico della SIPRA<sup>92</sup>, da aggiungersi a un non trascurabile impegno economico complessivo: in un piano

<sup>90</sup> Pistoï, *Cento pittori alla "Promotrice"*, cit.

<sup>91</sup> Alberto Rossi, *Senso d'una realtà viva. Pittori di Francia e Italia*, "La Nuova Stampa", 10 ottobre 1951.

<sup>92</sup> Da un ordine alla SIPRA datato 10 ottobre 1951 si era fatta richiesta, per complessive lire 40.000, per la trasmissione di un comunicato pubblicitario della lunghezza di circa metri venticinque nei cinematografi del circuito Publicitas-Sipra

preventivo stilato nel mese di febbraio -rispettato nel complesso- si stimava un'entrata di 4.300.000 lire a fronte di 2.800.000 di uscite<sup>93</sup>. A novembre, comunque, Viale scrive ad Arcangeli una lettera di bilancio:

La mostra prosegue con discreto successo di pubblico, in genere con buona stampa. E pazienza se qualcuno non se ne è voluto proprio occupare.

Naturalmente anche nell'ambiente locale la mostra ha suscitato polemiche e risentimenti; ma pazienza. La chiusura è stata prorogata al 18, anche se il pessimo tempo lascia dubbiosi su una affluenza di pubblico al Valentino. Le vendite sono state in ogni modo soddisfacenti, per un importo di 4 milioni. Il Museo Civico ha acquistato Cassinari, Deyrolle, Santomaso, Manessier, Talcoat, Hartung; aumentando così il piccolo fondo straniero. Speriamo però che le vendite si accrescano in questi ultimi giorni.<sup>94</sup>

Da registrare con qualche prudenza, invece, il resoconto entusiasta della Nasi, per la quale la mostra ha un successo sia economico sia di pubblico ben al di sopra delle aspettative, quasi in risposta ai detrattori che avevano sarcasticamente commentato che «un tal deserto di pubblico che S. Giovanni l'avrebbe potuta scegliere per campo delle sue prediche»<sup>95</sup>, e che dunque non c'era motivo di sospirare «che deserto in quelle sale!»<sup>96</sup>. Al presidente della Cassa di Risparmio di Torino, infatti, scrive:

Il risultato è stato quanto mai incoraggiante. Molte migliaia di visitatori, incoraggianti acquisti, articoli sui grandi quotidiani parigini. Sono venuti nella nostra Città numerosi critici francesi che ne hanno scritto, personalità dal mondo dell'arte, artisti etc. Altrettanto dicasi di critici e artisti italiani convenuti da ogni importante centro della Penisola.

Dall'allestimento della mostra curato in ogni dettaglio, e ricca di 250 opere dei più insigni Maestri d'oltralpe e d'Italia, al catalogo, che si presenta ampio ed elegante, la nostra

---

in Torino (Astor, Doria, Lux, Reposi, Vittoria) per dieci settimane, per il periodo dal 12 ottobre al 25 ottobre. Da un foglietto dattiloscritto annesso, il comunicato recitava: ««Francia-Italia»: paesi di grande arte, ieri come oggi. La Mostra «Pittori d'oggi – «Francia-Italia»» presenta la visione precisa della pittura contemporanea delle due Nazioni. Centotré pittori; duecentotrenta dipinti; grandi Maestri: Bracque, Chagall, Léger, <Mirò>, Picasso, Carrà, Casorati, De Pisis, Tosi ed altri <accanto a> molti altri maestri affermati ed artisti giovani e giovanissimi: panorama vasto, istruttivo delle varie contrastanti tendenze della odierna pittura. Pittori d'oggi – «Francia-Italia». Palazzo della Promotrice al Valentino ogni giorno fino all'11 novembre» (AMC, SMO 462).

<sup>93</sup> Si prevedono entrate per 4.300.000 lire (Contributi di enti locali e privati 2.000.000; Ingressi previsti 700.000; Vendita cataloghi 600.000; pubblicità su cataloghi e introiti vari 500.000; Diritti sulle vendite presunte 500.000) e uscite per 2.800.000 (organizzazione 800.000; trasporti, imballi e diritti doganali 350.000; personale di custodia 150.000; stampa e pubblicità 500.000; Catalogo 500.000; spese di rappresentanza e imprevisti 500.000). Si specifica inoltre in una nota in calce che «Gli utili preventivati saranno devoluti interamente ad acquisti di opere d'arte, tra quelle esposte alla Mostra, da destinarsi alle Gallerie Civiche e Nazionali d'Arte Moderna». Il 3 agosto 1951 la Promotrice presenta le proprie condizioni di cessione della Palazzina al Valentino per il tempo della mostra: 300.000 lire di affitto delle sale, spese organizzative a carico del comitato promotore, divieto di piantare chiodi ai muri ecc... Il comune, la settimana successiva, delibera un contributo di 500.000 per la mostra, nonché uno stanziamento di altre 500.000 lire per acquisti di opere da destinare alla Civica Galleria d'Arte Moderna (Amedeo Peyron a Umberta Nasi, 11 agosto 1951). Giuseppe Grosso, presidente della giunta provinciale, offre invece un contributo di 200.000 lire alla mostra da parte della giunta (Umberta Nasi a Giuseppe Grosso, 21 settembre 1951). Tutti i documenti sono in AMC, SMO 459.

<sup>94</sup> Viale ad Arcangeli, 12 novembre 1951, AMC, SMO 459.

<sup>95</sup> Biancotti, *Ancora a proposito della Mostra*, cit.

<sup>96</sup> Negri, *Una domanda*, cit.

Esposizione è stata giudicata tra le più importanti del dopo guerra, non solo di quante realizzate in Italia, ma in Europa<sup>97</sup>.

In una lettera del gennaio successivo, poi, sottolineerà l'affluenza di circa diecimila visitatori e quasi cinque milioni di fatturato<sup>98</sup>, grazie alle vendite curate da Carluccio per conto della galleria "La Bussola"<sup>99</sup>.

Quanto al capitolo vendite, queste vengono effettuate in parte da privati collezionisti, parte dai musei civici, e parte infine da privati per farne dono al museo, come nel caso di Gianni Agnelli che, accogliendo una richiesta del comitato promotore, promise l'invio di 300.000 lire «per l'acquisto di un dipinto ch'Egli manifestò il desiderio fosse poi destinato alla Civica Galleria d'arte Moderna»<sup>100</sup>, e che fu individuato nel *Porto di Antibes* di Mattia Moreni, che giungerà però in museo soltanto nel 1953<sup>101</sup>, insieme a un *Gischia* appartenuto a Mastroianni<sup>102</sup>. Non è del tutto vero, però, come invece è stato scritto, che a "Francia-Italia" vengono comprati prevalentemente i pittori francesi, specialmente per quanto riguarda le acquisizioni destinate alle civiche raccolte<sup>103</sup>: ciò può valere per la prima edizione, che vede l'ingresso in museo di nove tele francesi sulle tredici complessivamente acquisite<sup>104</sup>. Anche fra queste, però, bisogna fare dei distinguo, perché nel computo è compreso il quadro di Moreni donato da Agnelli, e le tele di Rebeyrolle<sup>105</sup>, Soulages<sup>106</sup> e Vieira da Silva<sup>107</sup>, che vengono donate alla GAM da Benedetto Fiore soltanto nel 1959. I veri e propri acquisti fatti alla prima "Francia-Italia", dunque, si riducono alla *Capra* di Cassinari<sup>108</sup>, a *Orange* di Deyrolle<sup>109</sup>, alla *Composition T.50-5* di Hartung<sup>110</sup>, al già ricordato *Longwi la nuit* di Manessier, al *Peschereccio* di

---

<sup>97</sup> Umberta Nasi a Paolo Ricaldone, 13 novembre 1951, AMC, SMO 459.

<sup>98</sup> «I risultati della I.a Mostra sono stati eccellenti, particolarmente dal lato artistico e culturale: vi hanno partecipato circa 80 pittori suddivisi a metà tra italiani e francesi e fra essi i nomi più celebri e rappresentativi della pittura contemporanea. Convennero a Torino critici e artisti di Francia e Italia, corrispondenti di grandi giornali, in maggior numero i francesi. Le vendite superarono i 5.000.000 di Lire, i visitatori furono circa 10.000; molti per una Mostra di pittura contemporanea. Scarsa purtroppo la propaganda, a causa dei limiti finanziari impostici. La Mostra ha avuto l'entusiastica approvazione di artisti e critici e fu giudicata la più equilibrata e selezionata di quante fatte in Italia dopo la guerra. È nostra intenzione che la Mostra abbia a ripetersi ogni anno, da diventare in certo qual modo l'Esposizione più classificata a presentare le opere più recenti degli artisti più vivi dei due Pesi latini. Per la seconda edizione del prossimo autunno, siamo in procinto di approntare il programma» (Nasi a Edoardo Martino, 16 gennaio 1952, AMC, SMO 459).

<sup>99</sup> Viale a Carluccio, 12 novembre 1951, AMC, SMO 459.

<sup>100</sup> Viale all'amministrazione del dr. Gianni Agnelli, 29 febbraio 1952, AMC, SMO 459.

<sup>101</sup> Cfr AMC, CAA 750.

<sup>102</sup> Roberto, *Torino, 1945-1953*, cit., p. 72 nota 70.

<sup>103</sup> Ibidem.

<sup>104</sup> Cfr. Ronchetti, *Luigi Carluccio*, cit., p. 71.

<sup>105</sup> Paul Rebeyrolle, *Nature morte à la tête de mouton*, 1950, olio su tela, 116x89 cm, Torino, GAM (inventario P/1584).

<sup>106</sup> Pierre Soulages, *Composition*, 1951, olio su tela, 92x65 cm, Torino, GAM (inventario P/1585).

<sup>107</sup> Maria Helena Vieira da Silva, *Chantier*, 1950, olio su tela, 81,5x101 cm, Torino, GAM (inventario P/1586).

<sup>108</sup> Bruno Cassinari, *Capra*, 1950, olio su tela, 100x140 cm, Torino, GAM (inventario P/1341).

<sup>109</sup> Deyrolle, *Orange*, 1951, olio su tela, 40x80 cm, Torino, GAM (inventario P/1343).

<sup>110</sup> Hans Hartung, *Composition T 50-5*, 1950, olio su tela, 96,5x146,5, Torino, GAM (inventario P/1244).

Santomaso<sup>111</sup> e *La grotte* di Tal Coat<sup>112</sup>. A queste, poi, andranno ad aggiungersi la tela di *New York* di Afro<sup>113</sup>, dono dell'Amministrazione provinciale di Torino nel 1960, e *Mais sur fond rouge* di Pruvost<sup>114</sup>, ceduto nel 1957 dalla Camera di Commercio di Torino. In ciascuno di questi casi, per curiosa coincidenza (eccetto Pruvost e Moreni), viene acquisita, nel caso di artisti presenti con più opere, la tela riprodotta anche sul catalogo.

Si verificherà solamente in questa occasione: già nel 1952, che coincide con l'acquisto da parte delle civiche raccolte, per sei milioni di lire, del *Ritratto del figlio Pierre bambino* di Renoir, molte meno opere saranno acquistate da istituzioni pubbliche per il museo.

### **II. 3. Carluccio in Costa Azzurra.**

Alla fine di gennaio del 1952 è già in cantiere la seconda edizione, tanto che al 31 del mese la Nasi convoca per lettera la signora Tettamanzi, assessore del comune di Torino, il conte Camerana, l'avvocato Russa, Chavalley, Iola, Carluccio, il professor Carletti, Becchis e Viale per il resoconto della mostra e per il programma del 1952. Carluccio non partecipa, e così Viale il 4 febbraio gli invia un breve resoconto, comunicandogli che il comitato ha accettato nel programma di "Francia-Italia" la Mostra di Chagall, autorizzandolo quindi a prendere gli accordi con Nizza e con l'artista per i prestiti.

Accanto ai contatti parigini, Carluccio sta aprendo autonomamente un proprio canale con la Costa Azzurra. È lui, infatti, l'interlocutore privilegiato di Raymond Thomas, il presidente dell'Union Méditerranéenne pour l'Art Moderne (U.M.A.M.), -fondata nel 1946 da Henri Matisse e Pierre Bonnard, insieme al pittore nizzardo Jean Cassarini, con il fine di promuovere l'arte moderna- con cui aveva organizzato, fra maggio e giugno del 1951, presso la Galleria des Ponchettes di Nizza la mostra dei pittori torinesi contemporanei<sup>115</sup>. Non è una mostra di tendenza, bensì una esposizione di artisti di estrazioni differenti ma accomunati, come scrive l'assessore Maria Tettamanzi nel comunicato stampa, «da un legame appassionato verso gli incanti naturali della Costa Azzurra che hanno così profondamente agito sulla loro sensibilità, sulla loro fantasia, trasfigurandosi nelle loro pitture»<sup>116</sup>. La mostra, poi, prevedeva uno scambio: alla sortita dei torinesi in territorio francese faceva seguito la *Mostra dei pittori di Nizza e della Costa Azzurra*, inaugurata il 24 maggio alla galleria della Gazzetta del Popolo. Si tratta, a dire il vero, di una esposizione di scarso rilievo, da cui

<sup>111</sup> Giuseppe Santomaso, *Peschereccio*, 1951, olio su tela, 130x75, Torino, GAM (inventario P/1342).

<sup>112</sup> Pierre Tal Coat, *La Grotte*, 1951, olio su tela, 73x78, Torino, GAM (inventario P/1346).

<sup>113</sup> Afro, *New York*, 1950, tempera e carboncino su tela, 90x68 cm, Torino, GAM (inventario P/1625).

<sup>114</sup> Pierre Pruvost, *Mais sur fond rouge*, 1951, olio su tela, 100x50, Torino, GAM (inventario P/1476).

<sup>115</sup> *Peintres de Turin*, Musées de Nice, Galerie des Ponchettes, mai-juin 1951, introduzione di Luigi Carluccio, 1951.

<sup>116</sup> 19 maggio 1952, AMC, CAA756.

spiccano le presenze, in tono minore, di due gouaches di Matisse e Chagall, ma affogate in un gruppo di pittori piuttosto tradizionali e del tutto sconosciuti. In questa occasione, tuttavia, Carluccio aveva saldato quei rapporti utili per pianificare una ben più importante mostra di Chagall a Torino. Già il 30 gennaio, infatti, sembra che le premesse siano più che favorevoli, se il critico annuncia alla Tettamanzi, di ritorno da Nizza: «Ho il piacere intanto di comunicarle che il pittore Chagall è entusiasta dell'idea di una mostra a Torino e mi ha dato ampie facoltà di fare i passi necessari, concedendo non poco rispetto alle richieste cauzionali che accompagnano di solito tali esposizioni per facilitare il compito della Città di Torino»<sup>117</sup>. Ma la realizzazione dell'esposizione sarà molto più complessa di quanto la lettera lasci immaginare, e in più punti la sua vicenda tornerà a intrecciarsi con quella di "Francia-Italia", sebbene non sarà possibile realizzarla fino al 1953<sup>118</sup>.

Eppure la gestazione di questa mostra occuperà un tempo non trascurabile. In una lettera a Willelm Sandberg, direttore dello Stedelijk Museum di Amsterdam, ai primi di febbraio Viale anticipa al direttore le date di inaugurazione e chiusura (dal 15 aprile al 30 maggio)<sup>119</sup>. In quel periodo si stava inaugurando proprio a Nizza una mostra del pittore russo, con presentazione di Jean Cassou, che poteva benissimo prestarsi ad essere trasferita a Torino. Ma Chagall, scrive sempre Viale a Sandberg, voleva presentare una rassegna più ampia e completa di quella nizzarda, essendo la sua prima grande mostra in Italia, e aveva manifestato il desiderio di includere alcune sue opere presenti nei grandi musei europei, come la *Maternità* e il *Ritratto dalle sette dita* conservate appunto nel museo diretto da Sandberg. Lettera analoga, infatti, raggiunge anche George Schmidt, direttore del Museo d'arte di Basilea, per il *Mercante di bestiame*, il *Ritratto della mia fidanzata*, *La casa brucia* e il *Rabbino che prende tabacco* (25 febbraio), e Franz Mayer, presidente degli Amici del Museo di Zurigo, per *Sainte voituriera*, *Villaggio Russo*, *Omaggio ad Apollinaire* e *Donna e uomo a tavola*.

Dalla lettera di Viale a Chagall, del 20 marzo 1952, si deduce che i contatti con il maestro erano stati presi da una parte dalla direttrice del Museo di Nizza, madame Guygnet-Pechadre, dall'altra da Carluccio stesso; con questi aveva stilato l'elenco delle opere per la mostra di Torino, che si prevedeva di trasferire anche a Roma. Paradossalmente, però, i primi problemi insorgono per ottenere il prestito delle opere nelle raccolte parigine: i due quadri del Palais de Tokyo, ossia il *Ritratto col boccale* e il famoso *Alla Russia, agli asini e agli altri*, non possono essere prestati

---

<sup>117</sup> Carluccio e Maria Tettamanzi, 30 gennaio 1952 (AMC, CAA756).

<sup>118</sup> Stando a una lettera di Viale a Marziano Bernardi, pare sia trapelata ad un certo punto l'idea che nella mostra dovessero essere inclusi anche Picasso, Matisse e Chagall (Viale a Bernardi, 21 marzo 1952, AMC, CAA756). Già in aprile, però, era stato proposto al maestro di posticipare la sua mostra in autunno, in concomitanza con "Francia-Italia" (Thomas a Viale, 10 aprile 1952, AMC, CAA756). Ma Chagall deve aver più volte cambiato idea sul conto di questa mostra, tanto che la Guygnet, direttrice del museo di Nizza, il 10 giugno scrive a Viale dicendo di aver dovuto insistere molto, insieme a Venturi, per convincere il pittore a fare la mostra in ottobre.

<sup>119</sup> Viale a Sandberg, 4 febbraio 1952, AMC, SMO 491



perché pronti per essere spediti ad Amsterdam<sup>120</sup>. Nel frattempo viene interpellato Venturi, senza dubbio la persona più adatta e più autorevole per scrivere sul pittore, essendosi interessato in prima persona per la mostra del maestro alla Biennale di Venezia del 1948<sup>121</sup>, e avendo appena scritto per l'antologica del pittore in Israele, un testo che si desidera riprodurre nel catalogo torinese, dato che sarebbero state presenti più o meno le stesse opere<sup>122</sup>. Ma la faccenda diventa sempre più complessa, anche se già qualche eco dell'evento doveva essere giunto in città<sup>123</sup>, perché di fronte al rifiuto di prestito da parte dei musei<sup>124</sup>, Chagall manda, il 26 marzo, un breve e lapidario messaggio:

Ou impossibilite obtenir tableaux musées et collections etrangers et exposition Paris  
ceramique dure encore un mois vous demande instamment remettre exposition projetee  
Turin Rome pour saison prochaine lettre suit<sup>125</sup>.

Ma Viale non si rassegna, e scrive a Thomas, in Costa Azzurra:

A mia idea (ed è l'idea anche del Comitato "Francia-Italia") la migliore cosa sarebbe rimandare la manifestazione ai primi di Settembre e unirla a quella dei Pittori d'Oggi, tenendo, si intende, la Mostra di Chagall a Palazzo Madama e l'altra al Valentino. Sia cortese di sentire se questa idea è di gradimento del Maestro Chagall, come io spero. A fine Ottobre la Mostra potrebbe essere poi trasferita a Roma. Con questo rinvio si potrà forse preparare una Mostra veramente completa dell'opera di Chagall, con maggiore soddisfazione dell'artista e nostra<sup>126</sup>.

<sup>120</sup> Viale a a Cassou 20 marzo 1952, AMC, SMO 491.

<sup>121</sup> Dalla corrispondenza conservata in ASAC, retrospettive e personali, busta 5), Pallucchini sarebbe andato a Parigi, dove lo accoglie Raissa Chagall, per concordare la mostra (Pallucchini a Raissa Chagall, 21 febbraio 1948). Nel frattempo, Venturi stesso si era accordato con il maestro sulla scelta dei quadri. In un secondo momento, su suggerimento di Ida, la figlia del pittore, si deciderà di includere anche una selezione di incisioni. A quanto pare, Chagall stesso decide di venire a visitare la mostra, negli ultimi giorni di apertura (si sarebbe chiusa il 30 settembre, Pallucchini a Ida Chagall, 16 settembre 1948).

<sup>122</sup> Venturi a Viale, 23 marzo 1952, AMC, SMO 491.

<sup>123</sup> La notizia della mostra deve essere circolata, perché il 1 aprile Gagliardo Ezio, per la Gamma Film, chiede di poter riprendere alcune delle opere in mostra per un documentario a colori su Chagall, curato da Valentino Martinelli (in AMC, SMO 491).

<sup>124</sup> Dopo Cassou, anche Schmidt risponde a Viale (21 marzo), dicendo di non poter prestare i due quadri, perché essenziali all'economia espositiva del museo e non rimpiazzabili: oltretutto, se li prestassero a Torino, non potrebbero poi rifiutare un prestito successivo a Roma, e rincara: «À mon profond regret, la commission a décidé, comme je le craignais d'ailleurs, de ne pas prêter nos tableaux de Chagall cette année. Cette décision m'a causé un oeil humide et un oeil sec. L'oeil triste est l'oeil de mon amitié pour vous et pour Turin, l'oeil gai est l'oeil des visiteurs de notre Musée» (Schmidt a Viale, 16 aprile 1952, AMC, SMO 491). La risposta di Viale non si fa attendere ed è piuttosto risentita, anche per il tono canzonatorio della missiva del collega svizzero: «La ringrazio della Sua cortese comunicazione del 16 aprile, e anche se non è stata quella che Torino si sarebbe augurata. Non era molto quel che si chiedeva e per la prima volta ad un grande Museo come Basilea. Pazienza! Comprendo la lacrimuccia del Suo occhio sinistro e il gran sorriso del destro, e bisognerà davvero che Lei mi spieghi un giorno anche questa grande arte, caro dott. Schmidt, di ottenere molto e di dare poco. Verrò a Basilea ad imparare anche questo» (23 aprile 1952, AMC, SMO 491).

<sup>125</sup> Chagall a Viale, 26 marzo 1952, AMC, SMO 491.

<sup>126</sup> Viale a Thomas, 11 aprile 1952, AMC, SMO 491.

Anche Venturi si è mosso per convincere il pittore<sup>127</sup>, che nel frattempo è attirato da altre proposte. Pare infatti che Chagall avesse ricevuto una proposta di mostra da Milano, di cui a Torino erano completamente all'oscuro fino a una lettera della Guynet-Pechade del 20 giugno, a cui Viale replica il 25: «Della proposta di Milano, qui non si era saputo nulla; ma non è la prima volta che succede. Proprio questa primavera non volevano organizzare a Milano la mostra che abbiamo istituito noi "Pittori d'Oggi. "Francia-Italia"?", e che si rifarà qui sempre quest'autunno?»<sup>128</sup>.

Ma convincere Chagall deve essere difficile, e vi si impegnano sia la Guynet sia Raymond Thomas<sup>129</sup>; nel frattempo, la mostra dei pittori di Nizza si è conclusa e i quadri sono tornati in Francia. Finalmente, il 12 agosto, la Guynet può riferire di aver avuto risposta scritta dalla figlia del maestro: preferirebbero che la mostra si facesse magari in gennaio o febbraio del 1953, sia a Torino sia a Roma, così da poter attendere il ritorno di alcune opere in quel momento a New York. Viale, in dicembre<sup>130</sup>, in risposta a un sollecito di Ida Meyer Chagall, figlia del pittore<sup>131</sup>, proporrà di spostarla in aprile, per aver più agio di inaugurare la mostra.

Per il momento la vicenda ha una rapida interruzione: non se ne parlerà più fino al 1953, ma tornerà, anche allora, a intrecciarsi con "Francia-Italia", questa volta con la terza edizione.

## **II. 4 In cerca di «forze realmente vive e rappresentative della pittura odierna»**

Nella lettera indirizzata da Viale a Carluccio il 4 febbraio, si parlava inoltre di una «nuova formula» per la mostra.

È il comitato a decidere i criteri organizzativi, come si evince da una lettera della Nasi a Viale: visto l'esito positivo dell'anno precedente, il Comitato Generale ha deciso di tenere la seconda edizione della mostra, anche se con criteri mutati: non più di trenta pittori italiani e altrettanti francesi, con cinque opere l'uno. Con questo, osserva, «non ha più ragione di essere la distinzione che per comprensibili ragioni si era fatta lo scorso anno fra maestri anziani presenti con un'opera e pittori più giovani invitati con tre opere. Tutti gli inviti, senza distinzione, saranno per cinque dipinti»<sup>132</sup>. Ritorna anche l'idea di invitare gli scultori, ma non più di quattro o cinque per nazione, con due

---

<sup>127</sup> «La Direttrice del Museo di Nizza, Signora Guynet, mi ha scritto che Lei si è gentilmente adoprato presso Chagall per convincerlo a tenere la Mostra a Torino; e La ringrazio molto e vivamente di questa cortesia. Speriamo che Chagall non muti ancora d'idea. Purtroppo vi è molta difficoltà ad ottenere le opere dai Musei e collezionisti stranieri. La terrò in ogni modo informata della Mostra, sperando che se si riuscirà a farla per l'ottobre prossimo, possiamo avere il piacere di rivederla qui a Torino» (Viale a Venturi, 23 giugno 1952, AMC, SMO 491).

<sup>128</sup> Viale a Guynet-Pechade, 25 giugno 1952, AMC, SMO 491.

<sup>129</sup> Viale a Thomas del 12 agosto 1952, AMC, SMO 491.

<sup>130</sup> 24 dicembre 1952, AMC, SMO 491.

<sup>131</sup> 15 dicembre 1952, AMC, SMO 491.

<sup>132</sup> Nasi a Viale, 28 marzo 1952, AMC, SMO 469.

massimo tre opere. Naturalmente questo significava anche rendere molto più difficoltoso il già complesso compito di selezione da parte della commissione, «ma è convinzione nostra, che spero sarà condivisa anche da Lei, che la Mostra ne guadagnerà in chiarezza e che, esclusa la possibilità di una scelta antologica, si terranno presenti particolarmente gli artisti (e non importa se siano anziani, giovani, giovanissimi) che meglio rappresentano le tendenze del momento». Memore però delle scelte fatte l'anno precedente, questa volta si raccomanda «vivamente» ai commissari, pur lasciando loro la massima libertà di scelta, «di tenere presenti le forze realmente vive e rappresentative della pittura odierna»<sup>133</sup>.

Su questa capacità di rappresentare le forze più vive del presente, però, si appuntano i primi rilievi dei commissari. Da una parte, come fa notare Vitali, non è semplice selezionare un numero di artisti così esteso: «come lei sa, mentre non c'è grande difficoltà per i primi dodici o quindici nomi, il difficile comincia nel scegliere quelli che devono seguire. Per i criteri di scelta, se cioè preferire gli artisti non compresi nell'esposizione precedente, e se farvi partecipare in questa o in quella misura i maestri, credo che dovranno essere fissati dalla Commissione, a cui il Comitato lascia questa particolare delicatissima decisione»<sup>134</sup>.

Ci sono però annotazioni più radicali sull'impostazione da dare alla mostra che si deve organizzare, come nella lunga lettera che il 1 aprile, da Firenze, viene inviata da Ragghianti alla Nasi:

Come ebbi a dire all'amico prof. Viale, io credo che l'iniziativa torinese renderebbe un grandissimo servizio alla cultura internazionale svolgendo un tema che –pur nel suo limite– porterebbe a chiarimenti critici ed artistici davvero importanti, e in se stessi, e riguardo all'attuale confusione di giudizio.

S'intende che l'ideale sarebbe una mostra dove potessero comparire assieme le maggiori e più significative personalità pittoriche europee, poniamo dal 1920 al 1950. Ma sarebbe sempre un grande vantaggio il potere offrire alla critica ed al pubblico elementi sicuri e obbiettivi di giudizio sulla pittura in Francia e in Italia nello stesso periodo.

In sostanza, si tratterebbe di veder da vicino la validità dei maggiori esponenti della "École de Paris" di fronte ai pittori italiani dello stesso tempo: e ciò naturalmente non per porre oziose ed equivocate questioni sciovinistiche, ma soltanto per necessità di rinnovare un panorama critico che usualmente riduce la pittura europea del novecento a un contorno più o meno differenziato della pittura che ebbe centro a Parigi. Basta leggere la produzione ordinaria dei critici sull'arte contemporanea, per vedere che questa rappresentazione è tenuta valida sia all'estero che, da molte parti, anche in Italia.

Grande occasione di portare su un piano critico effettivo tutto il problema. La prima vostra Mostra ha secondo me avuto intendimento. E tuttavia non ha giovato del tutto a dissipare le usuali e inerti accettazioni critiche.

In pratica, credo che avrebbe un'enorme importanza vedere insieme, per esempio, due gruppi di pittori come questi: Braque, Matisse, Rouault, Picasso, Bonnard, Vuillard, Marquet, Derain, Dufy, Utrillo, Léger, e Morandi, Carrà, De Pisis, Casorati, Tosi, De Chirico, Rosai, Sironi, Campigli; si capisce che la scelta dovrebbe essere ben fatta, almeno da parte italiana.

<sup>133</sup> Ibidem.

<sup>134</sup> Viale a Vitali, 15 aprile 1952, AMC, SMO 469.

Non voglio dire che con questo l'esperienza sarebbe esauriente: ma se non basterà per gli orecchianti, i mestieranti e i giornalisti mediocri, potrà almeno avviare a un buon giudizio critico molta gente più sensibile o più preparata.

Ma può darsi che un'esperienza di questa taglia sia fuori dei vostri propositi, anche per l'impegno evidentemente più grande che esigerebbe. Tuttavia sarei lieto se gli organizzatori della mostra torinese mantenessero nella loro prospettiva questo piano. Riflettendo anche che la grande utilità della prima Mostra potrà affievolirsi nelle successive, tenuto conto anche della possibile scelta dei pittori francesi, che l'anno scorso erano nel complesso assai modesti e provinciali.

Forse sarebbe appunto opportuno che, dopo due manifestazioni dedicate alla pittura (e magari alla scultura) attuale, si ponesse mano ad una Mostra come quella che ho indicato, con la ragione che ho indicato: essa avrebbe certamente un esito di interesse pubblico di primissimo ordine<sup>135</sup>.

In definitiva, Ragghianti propone un progetto di mostra con un preciso scopo educativo e divulgativo, che sia utile a chiarire le posizioni e le tendenze: più che la funzione politica di ribadire la comunanza fra nazioni sorelle che preme al comitato torinese, Ragghianti ha a cuore la funzione civile della mostra come momento educativo, fondando questa occasione di riflessione su un pensiero critico più profondo del solo confronto. Formazione e informazione, dunque, che sono i pilastri su cui lo studioso stava dando vita alla rivista "SeleArte", che uscirà con il primo numero proprio nell'estate del 1952<sup>136</sup>. In questa lettera, lo studioso metteva in evidenza quali erano stati i limiti della prima edizione, su cui aveva già espresso delle perplessità in termini "ciclistici". Sempre su "SeleArte", infatti, avrebbe pubblicato un articolo intitolato *Pittura italiana e pittura europea*, basato sulla effettiva liceità di un confronto fra le due, cercando di sfatare il luogo comune critico che accusava il panorama italiano di provincialismo di fronte ai modelli transalpini<sup>137</sup>. Ragghianti si ribella al «silenzio, o la degnazione» con cui a Parigi viene vista l'arte italiana, forte del convincimento diffuso che solo quanto prodotto nella Ville Lumière o che si rifà all'École de Paris possa avere una patente di modernità. Quel prestigio, osserva il critico, era soprattutto dovuto alla fama ereditata dagli Impressionisti e dalla "modernità" dell'Impressionismo: «Ma» avverte Ragghianti, «l'Ottocento francese non è il Novecento francese: tutt'altro. E la proiezione sull'arte contemporanea, il riflesso di quel prestigio non basta a soddisfare chi, al di là di ogni elemento contingente, voglia obbedire alla sola realtà che conti, quella della poesia»<sup>138</sup>. In quest'ottica, dunque, contano più i singoli artisti delle tendenze e delle poetiche, e diventa inaccettabile, per lui, la pretesa di presentare l'arte moderna come una serie consequenziale che permette di tracciare una linea di sviluppo che dalle premesse impressioniste conduca direttamente alle conseguenze

<sup>135</sup> Ragghianti a Nasi, 1 aprile 1952, AMC, SMO 469.

<sup>136</sup> Sul "SeleArte" si veda: Marianna Negrini, *Percorsi della conoscenza artistica: "selearte" di Carlo Ludovico Ragghianti (1952-1966)*, Treviso, Canova edizioni, 2011.

<sup>137</sup> Carlo Ludovico Ragghianti, *Pittura italiana e pittura europea* [1952], in Negrini, *Percorsi della conoscenza...*, cit., pp. 257-261.

<sup>138</sup> Ivi, p. 258.

dell'astrattismo: «In tal modo, ciò che finisce per mancare è la critica. Come interpretazione del fare degli artisti e tentativo di ricostruzione del loro linguaggio, della loro espressione in persona prima, quella del creatore o poeta»<sup>139</sup>. Pertanto, scrive, «la rassegnazione stilistica di Derain dopo l'esordio problematico non è senza eleganza e abilità, ma non tale da farci trascurare, su tale o analogo piano, nemmeno un Funi, un Socrate, un Trombadori o un Vagnetti»<sup>140</sup>.

Su questo sfondo, quindi, la proposta di Ragghianti assume connotati più chiari: bisogna mostrare al pubblico un confronto paritetico fra esperienze di poetica che non sia solamente un amichevole mescolarsi di artisti di nazionalità diverse, come aveva rivelato la stampa a consuntivo della prima edizione.

Un programma come il suo avrebbe previsto anche, implicitamente, una regia unitaria che una commissione allargata come quella di "Francia-Italia", con il suo sistema di definizione del canone degli artisti, non avrebbe potuto concepire, se non a patto di creare una gerarchia fra i singoli commissari. Al tempo stesso, poi, sarebbe venuta meno anche l'autonomia decisionale delle due commissioni, obbligando a una concertazione di gruppo che, verosimilmente, non sarebbe riuscita a raggiungere un accordo. Il modello di fondo di "Francia-Italia", in effetti, rimaneva quello delle grandi esposizioni collettive, ereditato dalle biennali, in cui ogni opera e ogni artista faceva discorso a sé stante, fatte salve le mostre antologiche o le mostre tematiche o di gruppo, che si incuneavano come delle oasi separate all'interno di manifestazioni più grandi e inevitabilmente dispersive.

Ragghianti, del resto, aveva espresso delle perplessità anche sulla stessa competenza dei commissari designati a suo tempo da Carluccio e Viale: pur non facendo nomi e non additando i destinatari delle sue critiche non manca di sottolineare una certa immaturità di giudizio da parte di certi commissari, e propone di invitare a partecipare ai lavori Anna Maria Brizio, ordinario dell'Università di Torino: la sua appartenenza a un grande ateneo e i natali torinesi avrebbero a suo giudizio alzato il tenore della commissione, sia dal punto di vista del prestigio sia da quello delle competenze specifiche<sup>141</sup>. Si trattava di una presa di posizione, come specificherà in una lettera di precisazioni a Viale, scaturita dalla convinzione che la sua presenza nel comitato sarebbe più degna rispetto ad «alcuni giovani, degnissimi, per certo, di incoraggiamento, ma forse ancora immaturi, e senza quel prestigio che è desiderabile»<sup>142</sup>. Ma le sue raccomandazioni restano lettera morta. Viale, infatti, apprezza questi suggerimenti, ma li rimanda a future edizioni: per quella in corso, il programma rimane quello stabilito. Si mostra invece perplesso circa il "disagio" manifestato da Ragghianti per l'assenza della Brizio, che comunque è nel comitato d'onore, e che avrebbe potuto

---

<sup>139</sup> Ivi, p. 259.

<sup>140</sup> Ivi, p. 260.

<sup>141</sup> Ragghianti a Nasi, 1 aprile 1952, AMC, SMO 469.

<sup>142</sup> Ragghianti a Viale, 1 aprile 1952, AMC, SMO 469.

benissimo far parte del comitato, se non ci fossero già stati “due torinesi” (Viale e Carluccio), mentre il comitato intende avere una estensione geografica almeno nazionale<sup>143</sup>. Probabilmente, memore dei travagli dell’edizione precedente, Viale si era reso conto che attivare una complicata macchina organizzativa come quella implicitamente suggerita da Ragghianti avrebbe obbligato a posticipare la mostra, proprio quando Viale si era appena visto posticipare la mostra di Chagall.

Di tenore diverso il giudizio di Arcangeli, che invia una fluviale lettera, che gli aveva richiesto ben due giorni di scrittura fitta e minuta:

Caro Viale,

mi perdoni se Le invio i miei elenchi appena appena in tempo debito; ma il da fare è sempre troppo. E poi, lì per lì, mi ero accorto che la nuova formula è anzi più difficoltosa della precedente, e ho sudato parecchio a compilare l’elenco dei pittori. E non so ancora se ho veramente inteso le intenzioni del Comitato, e se queste intenzioni collimino proprio con le mie idee. Mi pare che si renda quindi necessario, ancor più del passato anno, una riunione della Commissione per gli inviti, perché si possa discutere nuovamente, e nel massimo numero dei Commissari presenti.

Se ho capito bene, la mostra dovrebbe sottolineare una linea progressiva della nostra arte attuale, “le tendenze del momento”; questa impostazione si può anche seguire, ma mi pare assai pericolosa per la qualità; che mi pare, in definitiva, dovrebbe essere il criterio predominante, quello che dà realmente conto delle “forme realmente vive e rappresentative della pittura odierna”.

O mi sbaglio? Il criterio di voler rendere sempre “più interessante e soprattutto più viva” mi sembra a doppio taglio. In questo senso non credo che si possa fare molto più dell’anno scorso, se non potare la selezione nel criterio della qualità; altrimenti, non credo si faccia altro che allinearsi a una attualità di breve durata e contingenza. Apparentemente, non credo avremo più viva la mostra dando ancora più spazio alle correnti che attualmente si dice rappresentino la fase più fresca e attuale della nostra pittura: all’astrattismo da un lato, al realismo socialista dall’altro. Ma io penso che noi la renderemmo più viva solo apparentemente, perché la vitalità delle due tendenze mi pare più speciosa che reale; penso inoltre che, pur facendo la figura di non cercare di apparire i più nuovi, i pittori più moderni sono quelli che tentano di continuare, come meglio possono, usando le forze del loro temperamento, la grande tradizione occidentale, che non è né astratta né neorealista; intendo quella che ha dato, in Francia Matisse, Bonnard, Braque, Utrillo, e il “fumoso” Picasso, in Italia Carrà Morandi de Pisis; in Germania Klee; nel mondo slavo, Soutine. Ho citato quelli che per me ne sono i nomi, i campioni. Penso esplicitamente che le generazioni più giovani, ma né in casi particolari né complessivamente, non abbiano dato per niente opere che si possano paragonare a quelle della generazione gloriosa di cui ho parlato. Ammesso che i giovani abbiano dato qualche cosa di veramente nuovo, mi pare si tratti purtroppo di novità problematiche, di confine, e non di risultati nuovi nel piano della qualità [...]. È triste dirlo, ma quando saranno morti i grandi vecchi, il panorama sarà piuttosto sconsolante; a men che non sia l’ultimissima generazione a mutare una tale affermazione. Non crede?

E allora, come rendere “più viva” la mostra di Torino? Come renderla più viva rispetto all’anno passato? Il compito mi pare non facile, e tale che si presta agli equivoci<sup>144</sup>.

<sup>143</sup> Viale a Ragghianti, 11 aprile 1952, AMC, SMO 469.

<sup>144</sup> Arcangeli a Viale, 14-15 aprile 1952, AMC, SMO 469.

L'antipatia di Arcangeli per il "fumoso" Picasso è nota -anche se lo definirà "voce recitante" solamente nel 1953<sup>145</sup>- e anche la sfiducia nei confronti della nuova generazione sembra un tratto di natura longhiana: era difficile, per chi aveva costruito un'idea di modernità sul mito di Morandi e sul passaggio dal Futurismo alla Metafisica, accettare la nuova svolta informale e astratto-concreta, lontana da qualsiasi accenno di realismo -e anche dall'accezione di "ultimo naturalismo"- sostenuta invece da Venturi. Ma l'attenzione di Arcangeli si appunta insistentemente sull'ipotesi di un invito a Carlo Carrà con una selezione attenta della sua ultima produzione. Di questa, infatti, aveva presentato una mostra nel 1948, a Bologna<sup>146</sup>, difendendola dai detrattori che vedevano una fase di stanchezza nella produzione paesaggistica del maestro nel secondo dopoguerra: «Certo,» scriveva «a chi guardi con gli occhi bendati da troppi schemi e preconcetti moralistici e formalistici temo non sarà facile -ma peggio per lui- decifrare la tarda beatitudine del Carrà intorno al '40; come di uno spirito che, dopo lunghe lotte, entri finalmente nel suo riposo»<sup>147</sup>. Il critico non ignorava, però, la necessità di selezionare rigorosamente entro la produzione del maestro: Carrà era ancora "vivo" ma, suo malgrado, andava sottoposto a una scelta severa del meglio della sua produzione. Una scelta, annota Arcangeli, che andrebbe fatta a prescindere dalle predilezioni del pittore stesso:

Io le ho mandato un elenco di trentacinque pittori, e siamo cinque in soprannumero, appunto perché immagino che qualche nome cadrà da solo. Mi pare molto difficile, per esempio, che Morandi, che non ha voluto partecipare alla Quadriennale, e nemmeno alla Biennale, acconsenta a un presente. Altri casi ci sono, quindi si verrà a ridurre sulla trentina prevista. e poi, chissà quante contestazioni su questi trenta nomi! Io, per esempio, non mi sento di escludere Carrà; immagino, altri lo vorranno escludere per la ragione che ora è stanco. Certo che è stanco, e che -seguendo il criterio dell'attualità- non è più rappresentativo. Ma, alla mostra milanese degli artisti d'Italia, c'era una sua Veduta di Diano Marina che, nel pieno della qualità e del sentimento, batteva le opere di tutti i giovani; ed era del 1951. Certo, il difficile è scegliere cinque opere di Carrà che resistano e che siano recenti. Se si potesse scavalcare lui, la moglie, ecc.. ecc. nella scelta, Le assicuro che io mi impegnerei di portare a Torino cinque Carrà recenti che lo dimostrerebbero ancora vivo. Sono sicuro che esistono. Insomma, io includo il nome di Carrà ed escludo, poniamo, i nomi di Santomaso e di Corpora, perché mi pare che le ultime faville di Carrà, le sue ultime braci sotto la cenere, siano più "vive e rappresentative" dell'opera di quelli, che sono apparentemente più moderni, ma che in sostanza significano ben poco. Per lo stesso motivo includo Martina o Cantatore o Marcucci o Mandelli, e escludo altri astrattisti a buon mercato, perché summenzionati sono pittori e poeti "minori", ma veri; e Corpora invece è solo un modesto decoratore, da confondersi senza possibilità di scambio entro l'esperanto internazionale. Badi, anch'io ho fatto concessioni all'attualità: se si doveva badare alla sola qualità, tutti i guttusiani, o quasi tutti, sanno dipingere meglio di Guttuso; però Guttuso è più "importante" di loro. E per questo io includo il suo nome, concedendo a Guttuso una certa vitalità, una certa forza rappresentativa, almeno nell'ambito della pittura italiana. Allo stesso titolo, sia pure con entusiasmo assai maggiore, includo Cagli. Escludo invece Vespignani e Zigaina,

<sup>145</sup> Francesco Arcangeli, *Picasso 'voce recitante'* [1953], Idem, *Dal Romanticismo all'Informale*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 191-220.

<sup>146</sup> Francesco Arcangeli, *Carlo Carrà* [1948], in Idem, *Dal Romanticismo all'Informale*, cit., pp. 255-260.

<sup>147</sup> Ivi, p. 259.

che sono invece assai divulgati, perché la loro attività non mi pare qualitativamente abbastanza alta per concedere loro l'inclusione; che otterrebbero solo se volessimo dare una maggiore proporzione alla rappresentanza del "realismo socialista".

Insomma, io sto facendo lunghi discorsi, e forse non troppo chiari; ma da cui ricavo due conclusioni sostanziali, che confluiscono in una. Che i miei due elenchi sono elenchi di approccio, e che si rende indispensabile la discussione fra i commissari. Non è d'accordo anche Lei, almeno su questo punto<sup>148</sup>.

In allegato, infine, una nota dattiloscritta dei trentacinque nomi selezionati, secondo uno schema non troppo distante rispetto all'elenco dell'anno precedente: Arcangeli contempla un certo numero di maestri fra le due guerre (Campigli, Carrà, Casorati, Gentilini, Guidi, Mafai, Maccari, Morandi, Rosai, Severini, Sironi, Tosi) alcuni degli Otto (Afro, Birolli, Moreni, Vedova) alcuni del "Fronte" e di "Corrente" (Cassinari, Guttuso, Pirandello, Treccani) qualche astratto (Cagli, Magnelli, Soldati), i torinesi Menzio e Paulucci, e un gruppo di informali fra le predilezioni più strette del critico (Ajmone, Carmassi, Mandelli, Martina, Romiti, Vacchi). Per gli scultori, invece, si limita a sette nomi di orientamento sostanzialmente figurativo: Castelli, Ciminaghi, Manzù, Minguzzi, Marino Marini, Fontana, Lorenzo Viani.

Torna a farsi sentire, negli stessi giorni, anche Ragghianti, ribadendo le proprie posizioni:

Io insisto nel ritenere che il piano che vi ho sottoposto potrebbe avere un grande significato, non disconstandosi molto, nemmeno come spesa, dal piano attuale.

È vero che se gli amici francesi fanno una scelta, quest'anno, altrettanto seria di quella che ritengo farà la commissione italiana, alcune conclusioni sarà già possibile tirarle.

Ho qualche dubbio sulla partecipazione di alcuni pittori, segnatamente Morandi, che non desidera esporre. D'altronde non ha in questo momento opere disponibili, e lo so. Alcuni altri artisti si sono molto impegnati quest'anno (Guttuso ad esempio, ma anche Mafai, Viviani, Rosai, etc.) e occorrerebbe probabilmente scegliere le opere, anziché pigliare quel che eventualmente avranno<sup>149</sup>.

La mattina del 6 maggio, la commissione si riunisce, assenti solo Argan, Pallucchini<sup>150</sup> e Ragghianti, da Costantino Baroni al Castello Sforzesco di Milano per stilare una lista di inviti, di cui dà conto una relazione di Viale di pochi giorni successiva<sup>151</sup>. Presenti Arcangeli, Baroni, Carluccio, Viale e Vitali, si sarebbe dunque deciso di non includere i maestri anziani, e di informare della decisione anche i francesi perché facciano altrettanto, ma soprattutto, Viale stila una classifica

<sup>148</sup> Arcangeli a Viale, 14-15 aprile 1952, AMC, SMO 469.

<sup>149</sup> Ragghianti a Viale, 15 aprile 1952, AMC, SMO 469. L'elenco di Ragghianti comprendeva cinque scultori (Marini, Manzù, Viani, Greco, Minguzzi), e i pittori: Morandi, Carrà, Casorati, Rosai, De Pisis, Maccari, Ciardo, Melli, Mafai, Sironi, Guttuso, Tosi, Spazzapan, Licini, Guidi, Semeghini, Viviani, Levi, Paulucci, Santomaso, Vedova, Birolli, Severini, Reggiani, Soldati, Cremona, Martina, Becchis, Galvano.

<sup>150</sup> Pallucchini manda per posta il proprio elenco: «naturalmente va da sé che l'ho buttato giù tenendo conto dell'indirizzo che volete dare alla Mostra, cioè il concetto d'attualità, attualità che sempre dovrebbe tenere d'occhio il valore artistico e non quello della moda passeggera» (Pallucchini a Viale, 5 maggio 1952, AMC, SMO 469).

<sup>151</sup> Relazione di Viale ai commissari, 12 maggio 1952, AMC, SMO 469.



degli artisti che hanno raccolto maggiori preferenze dei commissari (assenti compresi) con sette voti su sette (Birolli, Guttuso, Licini, Maccari, Paulucci, Soldati), con sei voti (Afro, Ajmone, Cassinari, Magnelli, Menzio, Pirandello), con cinque (Carmassi, Gentilini, Mafai, Morlotti, Vedova) e il solo Mandelli con quattro voti. Stessa trafila per gli scultori, fra cui incontrano consenso unanime Manzù, Marini e Minguzzi di contro ai soli quattro voti di Castelli e Viani. Per i nomi rimanenti per arrivare ai trenta stabiliti, i commissari hanno discusso a lungo, uno per uno, i nomi proposti, stilando a maggioranza un elenco da sottoporre agli assenti: Breddo, Corpora, Marcucci, Moreni, Romiti, Scialoja, Spazzapan, Vacchi e i «giovani o giovanissimi» Barbaro, Cremonini, Sadun, Tettamanti. Per gli scultori da decidere fra Fontana e Mirko. Vengono infine resi noti i nomi di altri artisti che avevano avuto un numero di voti all'incirca equivalenti a quelli dell'elenco appena stilato: i pittori Becchis, Cantatore, Cremona, Garino, Martina, Music, Santomaso, Scordia, Treccani; lo scultore Umberto Mastroianni.

A questo punto si demanda ai commissari la scelta dei dodici pittori e dei due scultori con cui completare la rosa degli artisti da invitare.

Arcangeli, per primo, ha un ripensamento, e vorrebbe sostituire Cantatore, Garino, Martina, Music e Treccani ad altri cinque pittori di cui è meno convinto: «Corpora, che ritengo pittore assolutamente inutile; Spazzapan che, sicuramente, dovrebbe considerarsi un anziano; Cremonini e Barbaro che, pur essendo stati segnalati al Premio Baletti, non mi paiono tanto significativi da rappresentare l'Italia in un confronto così selezionato. Quanto ai "realisti" ritengo Treccani superiore a Tettamanti»<sup>152</sup>.

Argan invia la sua lista, mostrando di approvare sia la scelta di non invitare gli anziani, sia quella dei primi diciotto nomi. Per i rimanenti, propone una lista fondendo le due rose precedenti in un'unica graduatoria di preferenze. Per i pittori: Spazzapan, Santomaso, Corpora, Martina, Moreni, Scialoja, Marcucci, Breddo, Vacchi, Cantatore, Tettamanti, Romiti, Treccani, Becchis, Barbaro, Scordia, Sadun, Cremona, Cremonini, Garino; per gli scultori: Fontana, Mirko, Mastroianni. In caso di rifiuto da parte di qualcuno degli invitati, suggerisce Capogrossi e Turcato e gli scultori Mazzacurati, Raphael Mafai, Cherchi e Panciera<sup>153</sup>.

Altrettanto farà Pallucchini, indicando la propria preferenza per Fontana e Mirko, fra gli scultori, e per Santomaso, Corpora, Scialoja, Moreni, Treccani, Cantatore, Romiti, Vacchi, Spazzapan, Barbaro, Cremonini e Breddo<sup>154</sup>.

<sup>152</sup> Arcangeli a Viale, 14 maggio 1952, AMC, SMO 469.

<sup>153</sup> Argan a Viale, 15 maggio 1952, AMC, SMO 469.

<sup>154</sup> Pallucchini a Viale, 18 maggio 1952, AMC, SMO 469.

Risentita, invece, la risposta di Ragghianti che, pur negando qualsiasi animosità nelle sue parole, si mostra risoluto nel voler rassegnare le dimissioni da commissario, non condividendo quasi in nulla le decisioni dei colleghi:

Non sono d'accordo sulla distinzione, estremamente problematica, fra "maestri anziani" e "maestri puberi". Non sono d'accordo sui nomi avanzati, salvo quelli anche da me indicati. Mi sembra evidente l'impossibilità di porre sullo stesso piano pittori come Licini, Maccari, Soldati, Guttuso, Spazzapan, Mafai, Santomaso (che poi risulterebbe escluso!!), Paulucci, Birolli, Magnelli, e così via, con pittori di provincia anche se piacevoli, e addirittura con più o meno ragazzi in piena formazione e di orientamenti, a dir poco, provvisori. Non ritengo che la mostra possa trascurare pittori molto più significativi e più noti; e d'altro canto non veggo come dovrebbero essere preposti mestieranti e professionisti, anche se abbastanza noti nelle cronache<sup>155</sup>.

Verosimilmente, l'accorata replica di Viale deve aver fatto desistere il professore dai suoi propositi<sup>156</sup>, dato che dal catalogo dato alle stampe risulterà incluso nella lista dei commissari.

Ma questa prima fase dei lavori non stava ancora procedendo verso una pacifica soluzione, nemmeno quando Viale, il 20 giugno, invierà una nuova lista riassuntiva dei lavori, prevedendo due elenchi di pittori e due di scultori. Nel primo, di diciotto nomi, si potevano trovare: Afro, Ajmone, Birolli, Carmassi, Cassinari, Gentilini, Guttuso, Licini, Mafai, Magnelli, Mandelli, Menzio, Morlotti, Paulucci, Pirandello, Soldati e Vedova. Nel secondo, di ulteriori dodici artisti per raggiungere il numero complessivo di trenta invitati, erano Barbaro, Breddo, Cantatore, Corpora, Marcucci, Moreni, Romiti, Santomaso, Scialoja, Spazzapan, Tettamanti e Vacchi, più una "riserva" di Cremonini, Becchis, Treccani, Cremona, Sadun, Scordia, Garino. Per la scultura, i primi cinque in lista erano, ancora una volta, Manzù, Marini, Minguzzi, Castelli e Viani, a cui facevano coda, nel secondo elenco, Fontana e Mirko.

Non mancano mai, tuttavia, i ripensamenti. Lamberto Vitali, ad esempio, aveva fatto marcia indietro su Tettamanti dopo aver visto una sua mostra recente che gli aveva fatto cambiare opinione

---

<sup>155</sup> Ragghianti a Viale, 15 maggio 1952, AMC, SMO 469.

<sup>156</sup> «Lei non può essere pienamente d'accordo» scrive Viale, «sia sull'impostazione sia sulla scelta, deliberata dalla maggioranza della commissione; ma questo è quel che capita sempre in commissioni numerose, tanto più in faccende di arte dove i pareri sono così divisi e in contrasto. Se non mi sbaglio, il contrasto verte essenzialmente sul fatto che i suoi elenchi iniziali comprendevano molti artisti anziani. In realtà anche parecchi di noi avevano inizialmente fatto delle proposte quasi consimili, ma nella lunga discussione che si è accesa nella riunione di Milano si è riconosciuto che era impossibile invitare uno e non l'altro dei proposti e si è deciso quindi di attenersi al principio dello scorso anno quando agli anziani si è richiesta un'opera sola, con il significato di un riconoscimento e di un omaggio più che di un vero e proprio invito. Quel giorno, anche Lei avrebbe modificato, come abbiamo modificato noi, l'elenco iniziale. Riconosco che la distinzione fra "anziani" e "puberi" (uso la sua definizione) è molto problematica e discutibile: ma la distinzione è sostanzialmente fra maestri molto noti o artisti di minore nome, che è bene siano meglio conosciuti. Quando si escludono i grandissimi, mi pare che l'elenco formato dai primi diciotto nomi, sia pur con qualche riserva, sia un elenco che può essere accettato anche da Lei. Per gli altri dodici nomi l'elenco di Milano è stato di qualche po' già modificato dalle proposte che hanno fatto Argan e Pallucchini, e forse sarebbe stato modificato anche di più se Lei avesse mandato i suoi nomi invece che le dimissioni dal comitato addirittura!» (Viale a Ragghianti, 26 maggio 1952, AMC, SMO 469).

sul suo conto<sup>157</sup>. Diventava tuttavia difficoltoso un cambiamento in corsa, proprio mentre stanno per partire gli inviti, e dopo aver rimaneggiato tutte le liste secondo le indicazioni di Argan, Pallucchini e Ragghianti, anche se Viale prometterà di trovare, come poi effettivamente riuscirà a fare, un escamotage per aggirare l'ostacolo<sup>158</sup> sostituendolo con Treccani, come suggerito da Vitali stesso, dato «che appartiene, oltre tutto, alla medesima tendenza e che ha senza dubbio doti ben superiori»<sup>159</sup>.

Ma se Baroni si limita a raccomandare a Viale che «dopo il primo, veramente felice esperimento Voi insistiate e ostinatamente per avere pezzi davvero significativi. Il successo della Mostra dipende tutto da questo»<sup>160</sup>, non sarebbero tardati a venire i primi reclami da parte di artisti non inclusi.

Il primo di questi, arriva sempre attraverso la penna di Baroni: «il pittore Migneco si è lagnato con me per essere stato escluso dalla lista dei 40 italiani alla Mostra "Francia-Italia". Effettivamente, nel suo genere, quando non esagera, mi sembra un pittore caratteristico e vivo. Se per caso ti viene a mancare qualche adesione, vedi dunque di tener conto di questo nominativo di rincalzo»<sup>161</sup>. A nessuno dei commissari, però, era venuto in mente questo nome, e Viale non vuole avere ulteriori fastidi con una commissione che fa già fatica a tenere unita e concorde<sup>162</sup>. Di certo, infatti, il siciliano non era l'unico pittore a non essere contemplato negli inviti della rassegna.

Umberto Nasi avrebbe ricevuto le lamentele di Bruno Saetti stupito di non aver ricevuto l'invito a "Francia-Italia", considerando di essere stato invitato l'anno precedente, valutando che altri colleghi veneziani erano stati invitati e che, oltretutto, aveva avuto un riconoscimento alla Biennale<sup>163</sup>. Ma anche lui non era stato volutamente escluso, come replicherà Viale<sup>164</sup>, precisando che era inevitabile scontentare qualcuno, dato il numero limitato di artisti da invitare, oltre all'accoglimento del suggerimento da parte della commissione francese di invitare solo pittori nuovi, in modo da avere un po' di rotazione che consentisse di mostrare qualche novità. Del resto è lo stesso criterio adottato a Venezia, e «pensi ai malcontenti che ha fatto la Biennale con i suoi 110 pittori invitati!».

Non del tutto fuori luogo, invece, il reclamo di Umberto Mastroianni, reduce dai fasti parigini:

Mi consta che già alcuni inviti sono stati mandati ad artisti più o meno illustri, sia per la pittura che per la scultura.

Io non ho ancora avuto questo onore.

<sup>157</sup> Vitali a Viale, 26 giugno 1952, AMC, SMO 469.

<sup>158</sup> Viale a Vitali, 1 luglio 1952, AMC, SMO 469.

<sup>159</sup> Vitali a Viale, 4 luglio 1952, AMC, SMO 469. Venti giorni più tardi Viale rassicurerà il collezionista milanese di essere riuscito a compiere la sostituzione (Viale a Vitali, 24 luglio 1952, AMC, SMO 469).

<sup>160</sup> Baroni a Viale, 30 giugno 1952, AMC, SMO 469.

<sup>161</sup> Baroni a Viale, 9 luglio 1952, AMC, SMO 469.

<sup>162</sup> Viale a Baroni, 19 luglio 1952, AMC, SMO 469.

<sup>163</sup> Bruno Saetti a Umberto Nasi, 14 luglio 1952, AMC, SMO 469.

<sup>164</sup> Viale a Satti, 17 luglio 1952, AMC, SMO 469.

Ora nel timore che qualche importante elemento del mio "Curriculum" Le sia sfuggito, mi scuserà se Le rammento come tra lo scorso anno e i primi mesi di quest'anno tre importanti riconoscimenti abbiano segnato la mia opera di scultore.

Primo: nel novembre dello scorso anno ho allestito in una delle più importanti gallerie di Parigi e precisamente alla "Galerie de France" una mostra personale presentata dal notissimo Léon Degand in quel difficilissimo arengo d'ordine europeo, come Ella potrà documentarsi dalla stampa (di cui potrei allegare un dossier, se lo desidera), ho riportato uno schietto successo, documentato poi dall'acquisto di una mia opera per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Parigi, fatto dal Direttore Jean Cassou.

In seguito sono stato invitato alla Quadriennale di Roma con una sala personale dove ho riportato anche un premio.

La Commissione della Biennale prendendo atto di queste mie recenti affermazioni mi onorava per la XXVI Esposizione con una Mostra Antologica.

Ora ben comprenderà, come dopo questi, scusi l'immodestia, notevoli risultati, di cui specie il primo è stato ottenuto in sede internazionale, io sono un po' sorpreso di non avere ancora ricevuto l'invito per una manifestazione che si organizza nella città dove io lavoro da venticinque anni ed in cui difendo una posizione plastica tra le più atte a ben figurare in una Mostra selezionata e di punta come quella di cui Lei è l'anima, e l'acuto esperto che tutti conosciamo e stimiamo, per quanto ha operato ed opera in favore dell'arte contemporanea<sup>165</sup>.

La lettera sortisce l'effetto desiderato. Viale era ben al corrente del successo parigino dell'artista, di cui aveva persino visto la mostra alla "Galerie de France": è proprio in quell'occasione che deve aver conosciuto Gildo Caputo, titolare della galleria e incaricato dell'organizzazione logistica di "Francia-Italia" per conto della commissione francese. «Lei è giovane» cerca di giustificarsi allo scultore, «ma con i suoi venticinque anni di lavoro che mi denuncia, penso che avrà fatta una abbastanza precisa esperienza di commissioni di mostre, di inviti. Non sia impaziente! Conto di scriverle ancora»<sup>166</sup>.

Sembra implicito, in queste ultime righe, l'impegno di Viale a far includere Mastroianni fra i partecipanti, forse facendo leva sul mancato invito a Marino Marini<sup>167</sup>. Ma gli scontenti dovevano essere molti, se Viale scriverà di aver «ricevuto parecchie lettere (ed altre in maggior numero ne ha ricevute il Dott. Carluccio) di artisti che protestano per il mancato invito. Non le dico i musì che ci sono a Torino contro "Francia-Italia"»<sup>168</sup>, con una implicita ricaduta anche sul minore afflusso di fondi a sostegno della manifestazione o per l'acquisto di opere<sup>169</sup>.

<sup>165</sup> Umberto Mastroianni a Viale, 15 luglio 1952, AMC, SMO 469.

<sup>166</sup> Viale a Mastroianni, 21 luglio 1952, AMC, SMO 469.

<sup>167</sup> «In quanto a Marini, mi sembra inutile insistere, perché so che ha intenzione di non esporre più in Italia» (Vitali a Viale, 23 luglio 1952, AMC, SMO 469).

<sup>168</sup> Viale a Nasi, 22 luglio 1952, AMC, SMO 469.

<sup>169</sup> Stando a quanto riferito da Viale a Nasi, 22 luglio 1952, AMC, SMO 469, i contributi ricevuti furono più o meno dello stesso importo dell'anno precedente, ma in numero minore. A quella data hanno offerto 100.000 lire Fiat, 50.000 Vetroke, 25.000 la Cassa di Risparmio di Torino, a cui aggiungere 500.000 lire del comune come contributo per il comitato, ma non le 500.000 per gli acquisti (a cui sarebbe destinato il fondo del museo...peccato che fosse già stato speso!). Viale se ne lamenta anche in una lettera a Mario Becchis, specialmente per il fatto che il comune non finanzia gli acquisti, per cui quell'anno non si potrà comprare nulla in mostra, e anche dalla Presidenza del Consiglio si sono ricevute soltanto 50.000 lire. «Per "Francia-Italia" non spira a Torino buon vento. Tutti malcontenti» (Viale a Mario Becchis, 29 luglio 1952, AMC, SMO 469). Lo stesso Becchis non fa che confermarli i propri dubbi, anche circa la

Altri artisti, come Treccani<sup>170</sup> e Vedova<sup>171</sup>, mandano invece istruzioni per un corretto allestimento delle loro opere, oppure Lucio Fontana che, invitato come scultore, cerca, con successo, di far accettare la sua nuova ricerca spazialista. Da Albisola, infatti, risponde alla segreteria del premio: «Vi ringrazio per il vostro invito, però desidererei esporre come artista spaziale, naturalmente attendo da Voi conferma»<sup>172</sup>. Viale (14 agosto) risponde un po' imbarazzato, non sapendo «se siano gradite» le opere spaziali: la commissione aveva infatti proposto il suo nome quando si è trattato di coinvolgere qualche scultore, «la Commissione precisò che si doveva trattare di scultura vera e propria», esprimendo il desiderio di avere alcune sue opere ceramiche: «Si è molto parlato [...] dei Suoi bozzetti per le porte del Duomo»<sup>173</sup>. Fontana però insiste, rispondendo il 25 agosto: «Le ho spedito oggi stampe raccomandate alcune fotografie su "Concetti spaziali" che avrei veramente desiderio venissero esposti in una mostra di tale importanza internazionale. L'accento sui bozzetti delle porte del Duomo di Milano, è stato da me gradito e preso in considerazione, però le ripeto in una simile manifestazione vorrei essere presente coi miei "Concetti spaziali". Con questo naturalmente non voglio polemizzare coi Sig. [...] della Commissione che mi hanno onorato coll'invito ed ogni loro decisione sarà da me gradita»<sup>174</sup>. In effetti i "buchi" erano una proposta un po' azzardata per lo spirito che informava la manifestazione, ma, come nel caso di Mastroianni, si ritenne più conveniente accontentare le richieste dell'artista piuttosto che trovarsi con l'ennesima defezione da colmare.

Si arriverà addirittura al mese di settembre, infatti, cercando di tenere unita una compagine espositiva, dopo le defezioni di Licini, Cantatore e Maccari<sup>175</sup>. Sia Vitali sia Argan si impegnano in prima persona per convincere gli artisti: di Licini si sarebbero accontentati anche di soli due quadri, pur di averlo in mostra. «Siamo in grandissimo ritardo» lamenta Viale con Vitali «e vi sono parecchi vuoti nella rappresentanza italiana. A Licini avevo telegrafato con la proposta di mandare anche due soli quadri; ma non ho avuto risposta. Anche di Mafai, Guttuso e Gentilini e Maccari non si sa nulla, malgrado sia intervenuto anche il Dottore Argan; una vera disperazione!»<sup>176</sup>. Argan stesso non aveva avuto maggior fortuna: «Guttuso è assai esitante circa il suo invio, dice di non

---

possibilità di reperire fondi: «Gli inviti torinesi certo non sono tali da procurarci larghi consensi» (Becchis a Viale, 30 luglio 1952, AMC, SMO 469).

<sup>170</sup> Ernesto Treccani a Viale, 26 agosto 1952, AMC, SMO 469.

<sup>171</sup> Emilio Vedova a Viale, 14 settembre 1952, AMC, SMO 469.

<sup>172</sup> Lucio Fontana alla segreteria della mostra, 13 agosto 1952, AMC, SMO 469.

<sup>173</sup> Viale a Lucio Fontana, 14 agosto 1952, AMC, SMO 469.

<sup>174</sup> Fontana a Viale, 25 agosto 1952, AMC, SMO 469.

<sup>175</sup> «Contrariamente a quanto speravo aderendo alla Mostra "Francia-Italia", debbo constatare che non ho lavori che possano degnamente figurarvi. Ne sono mortificato, e d'altra parte non voglio "mandare tanto per mandare", specie trattandosi di una manifestazione tanto impegnativa. Mi auguro che sarò perdonato e sono il primo a dolermi di dover mancare all'appello» (Maccari a Viale, 19 settembre 1952, AMC, SMO 469).

<sup>176</sup> Viale a Vitali, 17 settembre 1952, AMC, SMO 469

avere quadri; l'ho scongiurato, in nome della nostra antica amicizia, di non mettermi nei guai a pochi giorni dall'inaugurazione. Mi ha dato assicurazioni generiche. Maccari non è a Roma; credo che lo si possa trovare a Forte dei Marmi. Ho lasciato un messaggio a Mafai nell'osteria dove pranza: è l'unico modo di rintracciarlo»<sup>177</sup>.

Frattanto a Venezia Cogniat stava organizzando per la Biennale le retrospettive di Dufy e Léger. Se ne parlava già nel 1951, quando il maestro cubista era stato invitato direttamente dall'ente Biennale a partecipare con una mostra personale insieme a Dufy<sup>178</sup>. Ma Cogniat vorrebbe portare a Venezia anche una mostra di Lipchitz, che non verrà realizzata<sup>179</sup>, mentre decide di organizzare il padiglione secondo un criterio generazionale: una sala di Dufy, una di Léger, una per i pittori sui cinquant'anni, suddivisi nelle diverse tendenze (Brianchon, Desnoyer, Chastel, Bazaine, Hartung) e una per gli artisti sotto i trent'anni (Buffet, Minaux, Rebeyrolle, Lagrange, Soulages, Dewasne), e tre scultori (Bourdelle, Lipchitz, Germaine Richier); inoltre, «en effet, nous renonçons à Vieira da Silva pour la raison que vous savez»<sup>180</sup>.

Nel catalogo ribadisce l'intenzione di mostrare la varietà di indirizzi di ricerca in Francia, dove non si può individuare, afferma Cogniat, una tendenza prevalente verso l'astrazione o verso la figurazione. Si fa notare, però

che, non a caso, la maggior parte degli artisti sono rappresentati da opere di vaste dimensioni. Proprio mentre comincia ad affermarsi un movimento generale a favore della pittura murale, riteniamo giusto mostrare che questa preoccupazione non è nuova per i nostri artisti. Se spesso sono noti per i loro quadri da cavalletto, hanno tuttavia cercato di superare le formule che il successo avrebbe potuto loro imporre. Tutti sono stati tentati da più vasti problemi e i giovani stessi li affrontano oggi con audacia giovanile<sup>181</sup>.

La lista di artisti portati a "Francia-Italia" non fa che ampliare lo spettro della proposta, cercando di evitare oltre una certa misura la sovrapposizione: a Venezia e Torino non si devono vedere opere degli stessi autori. In effetti, ad eccezione di Pierre Soulages, gli altri artisti inseriti nell'elenco provvisorio inviato da Cogniat a Viale nel mese di luglio sono tutt'altra cosa rispetto alla selezione

<sup>177</sup> Argan a Viale, 15 settembre 1952, AMC, SMO 469.

<sup>178</sup> Alla fine di agosto del 1951, Cogniat informa Pallucchini di essere stato contattato da Léger, il quale gli ha detto di aver ricevuto direttamente dalla Biennale l'invito a partecipare alla mostra, ma chiede a Cogniat delle garanzie, in modo da tenere da parte i quadri e non impegnarli promettendoli ad altre esposizioni. Pallucchini replica l'11 settembre, precisando che il pittore non era stato «sollicité», bensì che si era limitato ad esporre a Erlanger il progetto di una sua mostra insieme a Dufy (Cogniat a Pallucchini, 27 agosto 1951, ASAC, Padiglioni, busta 12).

<sup>179</sup> Un appunto dattiloscritto riporta un brano da una lettera del 25 ottobre di Cogniat: «Maintenez-vous toujours votre projet d'exposition su sculpteur Lipchitz, afin que je sache si je dois le prévoir ou non dans le Pavillon Français» e relativa replica del 30 ottobre: «Siamo lieti di apprendere che non ci siano difficoltà per organizzare nel padiglione francese le mostre di Dufy e di Léger. La vostra idea di portare nel padiglione francese una grande esposizione di Lipchitz mi sembra eccellente, e la assicuro che noi pure avevamo espresso questo voto» (ASAC, Padiglioni, busta 12).

<sup>180</sup> Appunto dattiloscritto riportante estratto di una lettera di Cogniat del 20 marzo 1952, ASAC, Padiglioni, busta 12.

<sup>181</sup> Raymond Cogniat, in *XXVI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, Venezia, Alfieri, 1952, p. 269.

veneziana: Lotirou, Gromaire, Esteve, Kupka, Alix, Crotti, Bores, Aujame, Cavailles, Humblot, Lorjou, Thomson, Carzou, Zendel, Deyez, Marchand, Carlmettes, Clavé, Civet, Pallut, Helion, Charbonnier, Lansky, Schneider, Bertholle, Vasarely, Hambourg, Ubac, Manessier, Singier, Soulages, Vieira da Silva, Pignon, Deyrolle, Geer Van Velde, Gischia; gli scultori: Auricoste, Coutourier, Volti, Veyssset<sup>182</sup>. Una lista cui ne seguirà un'altra, inviata poco meno di un mese dopo, che vedeva l'aggiunta di Surville e Guy Badone e l'eliminazione di Hambourg, oltre all'aggiunta di Adam, Giacometti e Longuet fra gli scultori, ma che subirà poi una successiva riduzione con l'eliminazione di Lorjou, Singier, Adam, Estève, Gromaire, Calmettes, Gischia, Borès, Pallut, Kupka, Pruvost<sup>183</sup>.

Cogniat si spinge anche oltre: la sua principale preoccupazione, in quel momento, è la mostra di Dufy, che a Venezia ha un certo successo, tanto che Palma Bucarelli, in ottobre, la vorrà a Roma per un circolo privato, magari insieme a una mostra di Sutherland<sup>184</sup>. Allo stesso tempo, però, Cogniat già pensa alla rassegna del 1954 per esporre la grande decorazione che Dufy aveva realizzato nel 1937 per l'Electricité de France, oggi presso il Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, ossia una grande opera di metri 20x60, diviso in pannelli di due metri per uno. Ma soprattutto, nell'immediato, Cogniat azzarda a proporre un premio: la commissione ha già deciso il premio italiano, a quando la decisione per quello internazionale? «Je crois aussi», aggiunge, «qu'il aurait intérêt à annoncer les 2 lauréats –le français et l'italien- en même temps. Qu'en pensez-vous?»<sup>185</sup>. Una domanda provocatoria, ma efficace: quell'anno, dopo Bracque e Matisse, anche il terzo dei premi di pittura assegnati nel dopoguerra andrà a un pittore francese.

---

<sup>182</sup> Raimond Cogniat a Viale, 12 luglio 1952, AMC, SMO 469.

<sup>183</sup> Cogniat a Viale, 8 settembre 1952, AMC, SMO 469.

<sup>184</sup> «Ha saputo» scrive la Bucarelli a Pallucchini, «altro a proposito della mia proposta di portare a Roma una scelta di opere di Dufy per esporle qui all'Open Gate? Poiché la Biennale sta per chiudersi, la cosa mi sembra urgente ed io devo sapere anche il preventivo della spesa per presentarlo al Comitato del Circolo prima di prendere un impegno definitivo. Se non si potesse avere Dufy, si potrebbe vedere se è possibile avere qualche altra cosa importante, per esempio una bella scelta di Sutherland; potrei chiedere qui al British Council. O anche tutti e due, naturalmente però distanziati nel tempo e non so se i quadri possono stare tanto tempo fuori sede (la mostra di Dufy si potrebbe fare in novembre-dicembre e quella di Sutherland in dicembre-gennaio). Mi faccia sapere qualcosa con cortese urgenza, La prego, prima che la Biennale rispedisca via tutto» (Palma Bucarelli a Pallucchini, 15 ottobre 1952). Il 5 novembre chiede ancora notizie in proposito. Pallucchini risponde il 7, dicendo di aver telegrafato più volte a Cogniat, che si è pure detto d'accordo per lo spostamento a Roma: «D'altra parte penso che il motivo per il quale non si riesce a concludere sia quello che Dufy è lentissimo nell'esprimere i suoi pensieri e le sue idee; ciò dico in riferimento ad una pratica che abbiamo in corso per la cessione di un'opera, pratica che si trascina da tempo senza che sia possibile giungere alla conclusione».

<sup>185</sup> Cogniat a Pallucchini, 20 luglio 1952, AMC, SMO 469.

## **II.5 “O troppi, o troppo pochi”**

Il 20 settembre, stando alla testimonianza di Marziano Bernardi, la seconda “Francia-Italia” si sarebbe aperta «in un clima un po’ tempestoso»<sup>186</sup>, caratterizzato da un animato scontento da parte dell’ambiente artistico torinese: «Irritazione fra gli artisti locali che si propongono di formulare alte e pubbliche proteste per la scarsità degli inviti ad esporre, per i criteri (definiti arbitrari) della scelta, e già fanno correre lo slogan: “O troppi o troppo pochi”; ostilità più o meno velata in altri ambienti per quanto gli organizzatori offrono al pubblico sotto l’etichetta (proclamata tendenziosa) di “Pittori d’oggi”. E si parla di lettere sdegnate o accorate che artisti autorevoli avrebbero senz’altro fatto pervenire al sindaco». Critiche che in parte Bernardi stesso condivide, specie nello slogan, osservando però che «si tratta d’iniziativa privata, e che a casa sua ciascuno è padrone d’invitarci chi vuole, e talvolta di fare persino uno sgarbo a un amico».

Conosciamo la disposizione delle opere di questa seconda edizione per un caso fortuito, grazie a un apposito elenco, sebbene parziale, che Viale invierà a René Jullian, direttore del museo di Lione, affinché possa servirgli da traccia per riallestire la mostra nei propri spazi. Se ne apprende quindi la distribuzione dei singoli artisti nel salone e nelle dieci sale della Promotrice, anche se questo permette solo di intuire quale potesse essere l’*accrochage* delle tele sulla parete. La nota specifica che «la disposizione tiene conto delle tendenze». Alcuni artisti, come Emilio Vedova ed Ernesto Treccani, avevano persino scritto a Viale dando istruzioni circa la disposizione delle opere. Il primo aveva fatto un piccolo disegno che vedeva da sinistra a destra la *Città notturna* del 1951 (allora nella collezione di Flavio Poli a Venezia), l’*Immagine del tempo* di proprietà Cavellini; la grande *Invasione* del 1952 (riprodotta in catalogo) e infine la *Rivolta* dello stesso anno<sup>187</sup>. Treccani, invece, aveva chiesto di «disporre le due tele piccole una sopra l’altra, e le due tele grandi da una parte e dall’altra. I due quadri grandi sono due versioni della medesima composizione (una su tela e l’altra su tavola), e i due quadri piccoli sono due studi di paesaggio del medesimo ambiente (Calabria). I quattro quadri cioè rappresentano per me un lavoro unico (benché eseguiti in momenti diversi) e perciò gradirei fossero disposti in un certo modo»<sup>188</sup>.

Il visitatore, dunque, sarebbe stato accolto, nel salone, dalla pittura astratta con una compagine che andava dagli astratto-concreti come Afro, Vedova e Morlotti con Lansky, Ubac e Van Velde, accompagnati dalle sculture di Mirko, alle tendenze geometriche di Soldati, Vasarely e Magnelli. A seguire, nella prima sala, ancora votata all’Informale, Mandelli, Vacchi, Santomaso e Prassinos; a cui fanno seguito, nella sala successiva, Ajmone, Marchand, Civet, Clavé e Birolli

<sup>186</sup> Marziano Bernardi, “Pittori d’oggi: Francia-Italia”. *Arte di punta al Valentino*, “Gazzetta del Popolo”, 21 settembre 1952.

<sup>187</sup> Emilio Vedova a Viale, 14 settembre 1952, AMC, SMO 469.

<sup>188</sup> Ernesto Treccani a Viale, 26 agosto 1952, AMC, SMO 469.



accompagnati dalle sculture di Auricoste. Uno stacco netto in direzione figurativa, invece, era costituito dalla sala III con Pressmane, Carzou, Cavaillès, Aujaume, Lotiron, Barbaro, che declinava in chiave surrealista nella sala IV con i francesi Crotti e Surville accanto agli accenti picassiani e arcaizzanti di Marcucci e Scialoja a cui si uniscono Pirandello e Sammartino. Un realismo più duro ed espressionista, ma fatto di oggetti quotidiani, poteva invece unire, nella sala V, i minatori e i «vitrei paesaggi, di un color di morte»<sup>189</sup> di Humblot e i lavoratori della terra di Treccani, le tre nature morte di Minaux e di Thompson e i paesaggi di Guy Bardone. Doveva avere un certo rilievo, nella sala VI, la *Morte del lavoratore*, sulla parete dedicata a Pignon, di cui parlerà molto la stampa, quasi oscurando, forse, la presenza accanto a lui delle tele di George Dayez, di Cassinari e di Romiti, che ancora faceva i conti, a quelle date, con l'influenza di Picasso. La sala VII, invece, riuniva intorno ai nudi e alle teste monumentali dello scultore italiano (ma naturalizzato francese) Volti i connazionali, tutti figurativi, Alix, Helion e Zendel a fare da controparte a Breddo e Becchis. Da qui in poi, si ritornava all'astrazione, con la sala VIII che proponeva Carmassi, Lagrange, Spazzapan, Bertholle, Paulucci, tutti a vario titolo su una via intermedia fra la figurazione e una sintesi di segno-colore della realtà, che si riconfermava ancora più evidente nella successiva sala IX, tutta francese, con Charbonnier, Vieira da Silva, i bozzetti per vetrate di Manessier e le sculture di Giacometti. Un ultimo deciso salto verso la pura non-rappresentazione, infine, veniva compiuto nella X e ultima sala, che accostava Corpora, Moreni, Piaubert, Schneider, Carletti, Deyrolle e, recita la lista, le «Fantasie spaziali» di Lucio Fontana. L'estensore di questo elenco omette, purtroppo, dove fossero state collocate le sculture di Minguzzi e quelle di Mastroianni, quest'ultime accostabili, se si interpretano correttamente gli intenti degli allestitori, a quelle di Carl-Jean Longuet: nessuno di questi, però, risulta presente nell'edizione lionese della mostra, ragion per cui l'anonimo compilatore non si è fatto scrupolo di indicarne la collocazione all'interno delle sale, anche se si è tentati di inserirli in quegli ambienti in cui la lista non cita la presenza di altri scultori.

Il raggruppamento tematico degli artisti per accostamenti, seppure generici, di poetica, poteva trovare giustificazione nel tentativo di offrire una chiarezza espositiva agli occhi del pubblico. «A differenza delle altre mostre» scrive l'anonimo recensore di "Stampa Sera" a pochi giorni dall'inaugurazione, «qui i visitatori si soffermano di preferenza proprio davanti ai quadri che appaiono meno comprensibili e si affannano a cercare loro un significato con lo stesso impegno che impiegherebbero nel risolvere un rebus. Chi, invece, si accontenta di tenersi alla superficie trova bene spesso che dai vivacissimi colori armonizzanti o contrastanti fra loro risultano non trascurabili effetti cromatici decorativi, e non chiedono di più»<sup>190</sup>.

<sup>189</sup> Alberto Rossi, *Una mostra sull'arte della generazione di mezzo*, "Stampa-Torino", 21 settembre 1952.

<sup>190</sup> u.p., *Visita alla mostra dei pittori "Francia-Italia"*, "Stampa sera", 24 settembre 1952.

La mostra, tuttavia, nonostante i tentativi di Carluccio<sup>191</sup> e di Baroni<sup>192</sup> di difendere la manifestazione «non è decisamente entrata nelle simpatie di nessuno»<sup>193</sup>. Non aveva certamente giovato la concomitanza con la mostra annuale della Società Promotrice di Belle Arti, che si era vista spostata di sede a Palazzo Chiabrese<sup>194</sup> provocando non pochi dissapori nell'ambiente artistico torinese<sup>195</sup>, e con il Salone internazionale della tecnica, anch'esso al Valentino<sup>196</sup>. A bilancio 1951-1952, infatti, il "Corriere degli artisti" di Milano riconosceva che se "Francia-Italia" precisava «pregi e difetti di tutto un gusto pittorico oggi prevalente», questo faceva quasi da contraltare alla mostra del *Centenario della Promotrice*, dedicata all'Ottocento e primo Novecento: «Due mondi, due impostazioni e risultati notevoli nell'uno e nell'altro campo: invero non si poteva chiedere di meglio per inquadrare non solo una polemica ma una solida valutazione di tutta una lunga attività artistica»<sup>197</sup>.

Al di là dei consueti commenti di chi rimpiange «le rose di Giacomo Grosso e i paesaggi di Fontanesi» perché i quadri moderni gli sembrano tutti uguali<sup>198</sup>, o il ricordo a posteriori di un quadro «crivellato di buchi» che altro non poteva essere se non uno dei *Concetti spaziali* di Fontana<sup>199</sup>, le critiche più radicali arrivavano dalle colonne dei quotidiani a firma dei critici più attenti agli sviluppi dell'arte moderna.

<sup>191</sup> Luigi Carluccio, *Gli artisti di Francia hanno riscoperto Torino*, "Il Popolo nuovo", 21 settembre 1952.

<sup>192</sup> Costantino Baroni, *Una scelta [sic] avanzata della giovane arte europea*, "Il Popolo", 5 ottobre 1952.

<sup>193</sup> Pietro Capello, *Mostra d'autunno a Torino. Visita alla Promotrice*, "La voce della giustizia", 15 novembre 1952.

<sup>194</sup> A.R., *Quattrocento opere a Palazzo Chiabrese*, "Stampa", 5 ottobre 1952.

<sup>195</sup> A tal proposito, Marziano Bernardi trascrive una lettera di un anonimo pittore torinese, deluso, in merito alla mostra annuale della Società Promotrice di Belle Arti, di prossima apertura, con una prospettiva pessimistica e un inevitabile confronto con la mostra che si stava svolgendo al Valentino: «Cattiva sorte sta toccando alla mostra della Promotrice disertata in massa dagli artisti di qualche notorietà, i quali con la loro astensione intendono (senza però dichiararlo), punire severamente la Società per aver affittato i propri locali del Valentino agli organizzatori della mostra "Pittori d'Oggi. Francia-Italia"», dalla quale si sentono ingiustamente esclusi. La mostra quindi sarà brutta, e la colpa (anzi il merito, poiché si prefiggevano questo scopo) sarà di questi signori. I quali saranno certo soddisfatti quando molti non bene informati conservatori avranno concluso che "effettivamente la miglior pittura torinese si trova alla "Francia-Italia"». I pittori a tendenza surrealistica espongono alla Promotrice, anzitutto perché hanno fiducia nei loro quadri, poi per un sentimento di dovere verso i visitatori, infine perché non amano le azioni punitive di nessuna specie» (Mar.Ber., *La "Promotrice" ed altre mostre. Né bella né brutta, in tono minore*, "Gazzetta del Popolo", 5 ottobre 1952).

<sup>196</sup> La mostra di pittura attira meno visitatori dell'adiacente Salone internazionale della tecnica, sempre al parco del Valentino, ma del resto, scrive Cesarini, è comprensibile: «una parte della critica ha avvertito che si tratta, per questa pittura, di uno sconcertante errore collettivo, d'un fatto storicamente giustificabile, ma da considerare con perplessa e preoccupata serietà»; di conseguenza, chi ama il quadro formalmente rifinito e descrittivo, era già avvisato dalla critica di potersi risparmiare la visita (cfr. Paolo Cesarini, *Le meraviglie della tecnica*, "La Nazione", 2 ottobre 1952).

<sup>197</sup> Vincenzo Incisa, *Un anno di vita artistica a Torino*, "Corriere degli artisti-Milano", settembre 1952.

<sup>198</sup> Nella sua rubrica di "Gazzetta Sera", Mino Caudana ospita un breve testo di tale Francesco T., di Albenga, che trova il consenso del giornalista. L'anonimo signor T, infatti, aveva visitato la mostra: «ricavandone la curiosa impressione che i modernissimi quadri esposti si rassomigliano tutti. Riesce difficile distinguerli l'uno dall'altro: al termine della visita si esce con una spaventosa confusione nel cervello. Ma forse, in materia di pittura, io sono un ignorante...» (Mino Caudana, *Inchiostro simpatico*, "Gazzetta sera", 9 ottobre 1952). Di tenore non diverso un altro commento apparso sulla stampa locale: «Pittori d'oggi? A scoppio ritardato. Ritardato di 30 anni e più. Vedemmo la stessa pittura del 1912. Si chiamava allora *futurismo*. È rimasta tale. Vedemmo un bruttissimo quadro acquistato dalla Amministrazione Provinciale. Aiutare la barca è bene» (*Mondo Torino*, "Bazar (Alta classe)", 31 ottobre 1952).

<sup>199</sup> Mar. Ber., *Mostre d'arte. In vetrina e fuori*, "Gazzetta del Popolo", 17 aprile 1953.

Carluccio aveva tentato una difesa preventiva della mostra appena aperta, prima ancora che questa attirasse le critiche, fra gli altri, di Marchiori, di Pistoì e di Guido Ballo. Il suo articolo sembra un compendio degli esiti della prima edizione, tradendo la soddisfazione dell'organizzatore di una manifestazione ben riuscita: pur non dichiarandolo esplicitamente, è evidente che si sta compiacendo di un successo personale, di cui sarebbero riprova le lusinghiere parole riservategli da Argan riportate da Carluccio stesso<sup>200</sup>, e l'interesse suscitato in molti critici della penisola. La mostra, a suo dire, si stava formando una sua "tradizione", con l'idea chiara di offrire una panoramica delle tendenze più attuali e permettendo di vedere (a ragione) tutti gli artisti di cui si fanno vanto le principali gallerie parigine. Era molto chiaro, come ribadirà pochi mesi più tardi, il proposito da parte di Carluccio di difendere un'idea nata per la prima volta a Torino:

Ci pare che una certa idea nata a Torino, di sollecitare incontri dell'arte italiana con quella francese appaia ogni giorno più determinante per una chiara conoscenza della situazione dell'arte figurativa nel mondo occidentale: ci pare che qua e là e ogni giorno più estensivamente, si avverta che nelle ricerche dei giovani artisti delle due nazioni vada lentamente formandosi la coscienza d'un linguaggio e di una comunicabilità nuovi, gli uni col loro "distinguo" formalistico, gli altri col loro appassionato furore<sup>201</sup>.

Pochi erano disposti a riconoscergli questo primato e a non mostrare perplessità sulla stessa logica del confronto su cui questa si basava. Da una parte si incontra chi, come lo stesso Arcangeli, critica, pur avendo preso parte ai lavori, la compagine complessiva. Nonostante pur meritevoli esiti, infatti, la mostra mancava di figure di grande levatura:

Quel che dovrebbe costituire ora il nerbo, il fiore della maturità pittorica italiana, francese, europea, sembra intinto invece di generico, di risaputo, d'una sorta di compromesso internazionale; e a Torino non bastavano l'impegno d'un Pignon o d'un Marchand, o la "buona forma" di Moreni, o la tenacia di Vedova, o il tentativo, a vasto respiro, di Morlotti per un ritorno a una tradizione specificamente lombarda, riuscivano a celare l'assenza della grande statura<sup>202</sup>.

Ripensando alle sue lettere di aprile dello stesso anno, si direbbe che Arcangeli fosse dispiaciuto, se non pentito, della decisione di non includere la generazione dei maestri, di non aver potuto dimostrare la presenza ancora viva dell'anziano Carrà, di non aver pensato a Morandi, probabilmente, e agli altri maestri che costituivano la sua costellazione di riferimento nel panorama moderno. Del resto, gli stessi artisti che "salva", a campione, dalla compagine generale, sono quelli di cui aveva scritto e di cui scriverà anche in seguito: quelli, insomma, a cui aveva accordato una

<sup>200</sup> Carluccio riporta il passo di Argan che avrebbe definito "Francia-Italia" «la più interessante e viva dell'annata». (Carluccio, *Gli artisti di Francia...*, cit.).

<sup>201</sup> Luigi Carluccio, *Una mostra di ritratti ed il disdegno di un critico*, "Il Popolo Nuovo", 11 gennaio 1953.

<sup>202</sup> Francesco Arcangeli, *Le arti figurative*, "L'approdo", ottobre 1952, pp. 106-108.

adesione esistenziale. D'altra parte, già nelle lettere appena ricordate Arcangeli aveva espresso la propria sfiducia nei confronti delle nuove generazioni, e non fa che riconfermarla in queste note per "L'approdo":

Sembra, insomma, gravemente diminuita la possibilità di rintracciare, nell'artista, un uomo che pensi e senta umanamente, nel senso pieno e totale della parola, per un vivo e spontaneo rapporto fra sé e il mondo, da cui nasca una autonoma e schietta capacità di "figurare"; di rintracciare in lui quella che ho chiamato responsabilità o dimensione umana<sup>203</sup>.

Le critiche più dure, però, arriveranno, come per l'edizione precedente, dalle colonne de "l'Unità" e dalla penna di Luciano Pistoì<sup>204</sup>, per il quale la mostra pecca di eccessive ambizioni, senza reggere l'inevitabile confronto con la Biennale di Venezia, che proprio quell'anno aveva proposto un primo bilancio della "generazione di mezzo". Pistoì scrive di non riuscire a trovare un senso per questa mostra e per la scelta degli artisti, specialmente per parte italiana, tanto da ipotizzare che molti, memori dell'edizione precedente, avessero defezionato questa nuova rassegna.

Stupisce un po' riscontrare da più parti, persino dalle "Cronache culturali" del "Notiziario Einaudi", lamentele per la grande presenza di pittori astratti e la pressoché totale assenza di pittori realisti, specialmente considerando una presenza, a questa che non si esita a definire un «complemento e controprova della Biennale»<sup>205</sup>, di pittura e scultura figurativa numericamente molto maggiore rispetto alla mostra del 1951. Eppure "Francia-Italia" viene tacciata di essere troppo parziale, tanto da far apparire più vario il panorama francese, da Pignon a Magnelli, fino allo «strano estro dello scultore Giacometti»<sup>206</sup>, che aveva attirato l'ironia di Pistoì, che ne vedeva le sculture «simili a grossi spaghetti presi nei denti di ciclopiche forchette (ah riconosciuta bontà degli spaghetti alla napoletana!)»<sup>207</sup>. La realtà, per Pistoì, sarebbe stata messa "al bando", preferendole piuttosto dei quadri che al massimo potevano avere la funzione di "scacciapensieri".

Si salva soltanto, a detta non solo sua, Treccani:

Il movimento realista italiano, che a Venezia ha raccolto i maggiori interessi, qui è rappresentato dal solo Treccani, presente con cinque opere, come quasi tutti gli espositori. I suoi dipinti sono lì a dimostrare quanto veri possono essere gli aspetti del realismo e quanto legati al carattere dell'artista: i suoi "Paesaggi" di Calabria sono pervasi da un senso nuovo e per nulla intimista di avvicinamento della natura che vi è trattata senza passivi abbandoni, ma in maniera direi "storica", e gli stessi paesaggi appaiono popolati di figure di contadini

---

<sup>203</sup> Ibidem.

<sup>204</sup> Luciano Pistoì, *Pittori d'oggi: "Francia-Italia"*, "L'Unità", 21 settembre 1952.

<sup>205</sup> *Cronache culturali del mese*, "Notiziario Einaudi", 30 settembre 1952.

<sup>206</sup> Ibidem.

<sup>207</sup> Pistoì, *Pittori d'oggi*, cit.

nei due grandi dipinti intitolati "La terra", dove l'interesse preminente viene però assegnato ad un originale senso della ritrattistica, che si esercita dal vero sui volti dei contadini<sup>208</sup>.

Pistoi però sa bene, e lo dichiara nel suo articolo, che Guttuso, Mafai, Gentilini e altri erano stati invitati, ma non avevano risposto all'invito, e che questo motivava lo sbilanciamento a sfavore del realismo sociale, rimanendo soltanto Birolli, Cassinari, Menzio, Pirandello e Spazzapan a non aver ceduto a ricerche solamente formali. È segno di una involuzione, tornerà a ribadire in un secondo articolo sulla mostra<sup>209</sup>, poiché a Torino si sta cercando di instaurare una mostra periodica delle tendenze «più formalistiche e cosmopolite dell'arte italiana», senza curarsi se questo potesse andare a genio o meno al pubblico, che si sta avvicinando alle arti, ma per quella via del realismo qui invece assente. Non mancavano, in effetti, manifestazioni che a Torino fondavano lo scambio italo-francese su basi più accostanti, sebbene con un approccio del tutto dilettantesco<sup>210</sup>. La Torino delle mostre ufficiali, invece, sarebbe tagliata fuori, secondo Pistoi, da quel fervore vivo anche nella classe operaia, ma con esigenze diverse da quelle dei pittori astratti. Non poteva esserci, a suo avviso, che una ragione di mercato (pure effettivamente presente), ritenendo impossibile che gli organizzatori non fossero stati a Venezia e non si fossero accorti delle istanze realiste.

Anche Alberto Rossi torna sul confronto con Venezia e su quale manifestazione fosse meglio riuscita a offrire un panorama degli artisti in forze sulla ribalta italiana<sup>211</sup>. L'impressione, a suo avviso, è che si sia puntato sulla linea più "difficile", fino a sacrificare il neorealismo, mentre i francesi, al contrario, avevano mostrato una scelta più eclettica, tenendo conto di quell'invito a un "realismo poetico" sostenuto da Cogniat. Ma i nomi che emergono, nella compagine francese, sono sempre gli stessi: Pignon da una parte, Manessier dall'altra. Fa eccezione André Marchand, che per Rossi sarebbe l'espositore più notevole di quell'edizione.

Paradossalmente, critiche analoghe, ma di segno opposto, venivano anche dal versante francese. Per André Chastel, recensore della mostra per "Le Monde", la selezione aveva portato a posizioni "annoncées": le stesse, in sostanza, apprezzabili al Salon de Mai<sup>212</sup>, e senza quell'unità e

---

<sup>208</sup> Ibidem.

<sup>209</sup> Luciano Pistoi, *Torino tenuta lontana dal fervore che sta rinnovando l'arte italiana*, "L'Unità", 17 ottobre 1952.

<sup>210</sup> Lo si deduce dall'articolo *Parigi a Torino coi pittori all'aria aperta*, "Stampa sera", 1 ottobre 1952: vedi capitolo introduttivo. Un altro caso di mostra dilettantistica ispirata però a un concetto di confronto si ricava da *La valle del Cervo in una Mostra di pittori italo-francesi*, "Il Biellese", 30 settembre 1952. Questa volta si tratta di un gruppo di pittori italiani e francesi, capeggiati da Roberto Luciano, che si sono messi a dipingere all'aria aperta il paesaggio prima della Riviera ligure, poi, dopo Limone Piemonte e Nizza, sono approdati nella Valle del Cervo. Se ne parla anche in M.R., *Pittura italo-francese alla Camera di Commercio*, "L'eco del Monviso", 27 novembre 1952, "Corriere di Mondovì", 27 novembre 1952; "L'Eco della zizzola", 27 novembre 1952; "Corriere albese", 27 novembre 1952; "La vedetta", 27 novembre 1952; R. Codogni, *La mostra di pittura italo-francese indetta dalla "Pro Cuneo" alla Cam. Di Commercio*, "Il Subalpino", 25 novembre 1952.

<sup>211</sup> Alberto Rossi, *Una mostra sull'arte della generazione di mezzo*, "Stampa-Torino", 21 settembre 1952.

<sup>212</sup> André Chastel, *La saison de Paris ouvre à Turin. Peinture française et italienne d'aujourd'hui*, "Le Monde", 23 settembre 1952.

omogeneità che poteva vedere invece nelle scelte italiane. Un parere condiviso da Marchiori, che non esista a definire la selezione francese «una copia peggiorata del padiglione della Francia alla Biennale» e che «la partecipazione francese andrebbe selezionata come quella italiana»<sup>213</sup>.

La perplessità di Marchiori è radicale fin dal titolo del suo articolo: *Un vero confronto?* La risposta, ovviamente, è negativa:

Nessun dubbio sull'utilità di un confronto con l'arte francese contemporanea, se non altro per constatare che l'accusa di francofilia nei riguardi di alcuni pittori italiani è piuttosto esagerata. Ma un vero confronto è possibile soltanto alla condizione di un impegno "critico" da parte del comitato organizzatore, che spesso distribuisce gli inviti secondo le regioni e secondo le amicizie.

I francesi, capitanati da Raymond Cogniat, parlano di "turni", di necessari avvicendamenti, come se certi artisti fossero facilmente sostituibili di anno in anno in una mostra impostata sulla "qualità". Non sono ricchi, nemmeno i francesi, di "personalità", tanto da poter rinnovare ogni anno il disegno della mostra. E la prova migliore di quanto affermiamo è data appunto dalla modesta qualità delle opere inviate dai francesi in omaggio al principio dei "turni": principio che non riguarda per niente i pochi artisti degni di un discorso critico. E questi sono, per ragioni –com'è ovvio– diverse, Manessier, Marchand, Pignon, Schneider, Ubac, Van Velde, Vieira da Silva e Giacometti<sup>214</sup>.

Tuttavia, dopo un rapido sguardo agli italiani che promuove Morlotti<sup>215</sup> e Birolli<sup>216</sup>, approva Moreni, Vedova, Corpora e Cassinari e riconosce in Carmassi «degli accenti individuali nel campo insidioso di una pittura di gusto francese», Marchiori conclude che «se fossero stati presenti altri artisti come Reggiani e Licini, come Guttuso e Cagli, come Mirko (scultura) e Viani, avremmo avuto una nuova Biennale, ma di una scelta più severa»<sup>217</sup>.

Analogo parere, per molti aspetti, anche da Alessandro Parronchi. Per lui la compagine francese è «molto ineguale», anzi «lascerebbe supporre, nella commissione d'ordinamento francese, un impegno un po' meno vivo, qualche svogliatezza»<sup>218</sup>. Parronchi è anche il solo ad accorgersi degli

---

<sup>213</sup> Giuseppe Marchiori, *Un vero confronto? La mostra Italia-Francia a Torino*, "Fiera letteraria", 12 ottobre 1952.

<sup>214</sup> Ibidem

<sup>215</sup> Facendo un confronto con la Biennale, Marchiori riscontra «non grandi novità, ma sintomi positivi nella ricerca di una maggiore chiarezza, nei più attenti: e addirittura, nel caso di Morlotti, la eliminazione delle "figure", dell'implacabile feticcio-lantern, con una furia distruttiva, che ha fatto del quadro un solo piano, una sola atmosfera colorata. Morlotti è tornato in Brianza, ha risciacquato nel Lambro i panni picassiani, e con questo atto di forza ha probabilmente aperto davanti a sé una via più libera e più sicura per la soluzione di un conflitto drammatico, che durava da molti anni, esasperato nei suoi termini estremi. Nessun equivoco, nel pittore lombardo, poiché anche gli elementi stilistici di riporto erano dichiarati fino all'ossessione, forse per poterli risolutamente rifiutare nel momento decisivo della crisi». (Ibidem).

<sup>216</sup> «Anche Birolli ha cercato nel soggiorno a Bocca di Magra nuove soluzioni ai temi prediletti dei pescatori e del mare. Birolli le cerca nello ambiente, cioè in ogni manifestazione della vita nella luce e nel colore della natura: le cerca con l'angoscia e la felicità, col ritegno e con gli abbandoni, per sciogliere i nodi degli inganni e dei presupposti, per dissipare i miraggi, el fate morgane, che lo tentano. C'è un quadro di Birolli che è pura gioia del colore, un quadro festoso, liberato dai ricordi e dagli omaggi, come era giusto attendersi da lui» (ibidem). Su Birolli a Bocca di Magra si veda Birolli e Rusconi, *Renato Birolli. Necropoli e paesaggio adriatico*, cit.

<sup>217</sup> Marchiori, *Un vero confronto?*, cit.

<sup>218</sup> Alessandro Parronchi, *Un confronto difficile. La mostra Italia-Francia a Torino*, "La Nazione", 7 ottobre 1952.

assenti per parte francese, sia fra gli astrattisti, sia la mancanza di Fougeron («che però non si fa rimpiangere») e di Bernard Buffet. Quanto agli italiani, anche se si sente l'assenza di Guttuso, o di un quadro importante come la *Battaglia al Ponte dell'Ammiraglio*, la generazione di mezzo si presenta meglio che a Venezia. Tuttavia, il confronto fra gli Otto e i loro corrispettivi francesi, per Parronchi, non gioca a favore di Morlotti, di Cassinari e di Carmassi:

Morlotti ha tre dipinti in cui si risolve quello che è stato il suo rovello per anni: in una tappezzeria che smentisce nella violenza eruttiva del colore e nella efficacia del segno il suo carattere di decorazione. Quasi gli stessi schemi che Carmassi geometrizza fino a renderli inerti. Tuttavia a queste opere di Morlotti in ascesa, a cui fa specchio l'evidente regresso di Cassinari, non ci sentiamo di credere con quella mistica partecipazione che altri va ad esse dimostrando. Cosa sono allora i puri colori di Manessier, mistico e pittore sul serio quando lo è?

Più duro, il parere di Carlo Volpe, in uno dei rari interventi dello studioso longhiano dedicati al contemporaneo. Questa seconda edizione, infatti, lo riconferma nell'impressione già avuta l'anno precedente sull'inconsistenza del confronto, se non a patto di mostrarsi ingenerosi con gli ospiti e mettere in evidenza la pittura «a corso forzoso» della Francia che «dà fondo ai suoi tesori favolosi senza ribellioni ed allarmi osservabili, senza mostrare l'argine di arresto alla dispersione delle sue tante energie storiche, creative. Smarrimento in chi dirige il timone critico lampante dalla incoerenza, dalla balordaggine della selezione loro, della cieca casualità delle sostituzioni e dei nuovi innesti sulla selezione dello scorso anno»<sup>219</sup>. Ma quello di Volpe, in fondo, è più che altro un elogio del genio italico, dalla pittura dei primitivi alle ultime tendenze: il punto più avanzato, infatti, è costituito per lui dal naturalismo, su cui Arcangeli non ha ancora scritto il famoso saggio su "Paragone"<sup>220</sup>, ma che è termine assai in uso nel gergo longhiano. Si salvano soltanto, agli occhi di Volpe, le nature morte di André Minaux, che lo inducono a un singolare confronto con Treccani, *I due migliori realisti*, come recita il paragrafo a loro dedicato in questo lungo articolo:

Giungiamo così col libero catalogo del nostro discorso nella sala dove il caso ha affrontato il miglior realista italiano e il miglior realista francese: Treccani e Minaux. Diversi reciprocamente, non solo ma diversi anche di rimpallo ai rispettivi connazionali della stessa tendenza, sono già per questo da annotare col segno loro particolarissimo della personalità. Quella di Treccani, nata sulla osservazione lunga e sul gran disegnare; che affronta e rischia il quadro talvolta come un compito poco sentito, si direbbe, ed ingrato, tanto esso nasce già definito ed esclude ogni avventura ulteriore nel corso della esecuzione pittorica. Non ci ha sorpreso infatti che le due grandi composizioni di figure accusassero quasi un arresto di vitalità poetica nella realizzazione cromatica, tanto più, infatti, quella più spinta e caricata di tavolozza. Non si può forse arrivare tanto oltre nella precisazione della forma e nel suo comporsi senza precludersi la libertà di dipingere, poi, con pari efficacia inventiva. La

<sup>219</sup> Carlo Volpe, *Gara d'arte a Torino fra pittori italiani e francesi*, "Nuovo Corriere", 30 settembre 1952.

<sup>220</sup> Francesco Arcangeli, *Gli ultimi naturalisti*, [1954], in Idem, *Dal romanticismo all'informale*, cit., pp. 313-326.

ragione perciò del difetto di questi lavori impegnativi di Treccani (di cui lasciamo una critica diversa agli ipocriti involontari –ci siamo intesi no?-) sta proprio nella radice della sua qualità precipua, che lo fa il più serio disegnatore italiano di oggi. I due brevi paesaggi, per contro, fatti di prima, sottilmente come alle prese con un rame, ma senza falserie liminali, solo per graduazioni grafico-tonali, dove cioè i toni sottintendono, graduandosi, una grafia vista e non visibile, sono infatti sinceri come l'occhio terso che li ha intuiti e interpretati e riportati fedelmente senza perdere d'un grado la perspicuità di questa ritrovata poesia del vero. Enorme, allora, la dissomiglianza sentimentale e di tensione morale del giovane André Minaux, che espone, con i suoi *Poireaux*, il quadro forse più importante della selezione francese. È una natura morta di brutale evidenza plastica, ma come percorsa di trasalimenti cromatici, seccata con il limo aurifero ritrovato nell'anima viva e buia d'una superba tradizione perduta, sconfitta e maramente frugata in una *recherche* commovente di memorie courbettiane. Uno splendore tristissimo urlante e miserabile. L'unica vera poesia francese, oggi, anche vicino al nobile ed eclettico Pignon: anche, forse, se qui figurasse con impegno e con un'opera recente, l'ormai stanco Picasso<sup>221</sup>.

Un tentativo di confronto, invece, viene affrontato da Guido Ballo, che imposta la sua riflessione sui concetti di centro e periferia, sottolineando la distanza fra la situazione attuale e la medesima dinamica nel mondo antico<sup>222</sup>. Sia si parli di pittura del Trecento, sia si tratti di artisti contemporanei, in fondo, conta che ogni artista abbia, accanto al respiro degli influssi internazionali, una radice connotativa locale: senza essere sordo alle sollecitazioni date dalle foto a colori e dalle riviste d'arte, è necessario tenere presente che «il puro linguaggio internazionale, quando non sia ravvivato da un mordente particolare, finisce col diventare formula». Ballo registra alcune assenze (ma sono tutti nomi presenti alla prima edizione), sottolineando il prevalere della generazione di mezzo e dell'astratto-concreto. Al tempo stesso, però, cerca di capire in cosa possa consistere il vero confronto tra italiani e francesi, e va oltre la distinzione fra pittori figurativi e pittori astratti, preferendo distinguere le "tavolozze": «nel panorama parziale, dove sono molte le assenze [...] è possibile distinguere non tanto i pittori astratti dai figurativi, che sarebbe una distinzione generica- quanto le tavolozze francesi da quelle italiane. [...] nel colore rientra sempre, in modo indiretto, la luce dei luoghi, assimilata per anni, e una lunga tradizione». Il confronto, però, non si lascia approfondire oltre, nonostante qualche accostamento un po' ingenuo tentato dal critico stesso:

Corpora, per esempio, è un italiano, meridionale: ha calore ed impeto, come rivela il bel *Paesaggio* del '52; Manessier, che questa volta è in tono minore, ha ricerche più fredde, più intellettuali. Cassinari, pur col suo gusto pervaso di cultura francese, resta, nel fondo lombardo, e così Morlotti, la cui composizione in giallo è tra le sue opere più libere; Bertholle e Schneider, il quale ultimo ha una bella composizione, sono di spirito francese, soprattutto per il colore.

<sup>221</sup> Volpe, *Gara d'arte a Torino*, cit.

<sup>222</sup> Guido Ballo, *Un incontro con troppi assenti*, "Settimo giorno", 15 ottobre 1952.



Ma si tratta poi davvero di distinguere un maggiore rigore intellettualistico, nei francesi, e un impeto più caldo e istintivo, negli italiani? Un po' certa differenza potrebbe essere questa<sup>223</sup>.

Per parte francese, invece è Pierre Descargues, a cui si doveva già la compilazione delle schede in catalogo per gli artisti francesi di questa edizione (mentre Carluccio scrive quelle italiane), a proporre dei confronti, senza seguire però l'andamento della mostra e preferendo una libera associazione di nomi e opere<sup>224</sup>. «Où les deux pays semblent [...] mieux s'accorder,» scrive, «c'est sur un art beaucoup plus spontané, plus passionné, où le peintre fait la part du mystère et invente des formes vivantes, bien plutôt qu'il ne joue avec des surfaces colorées». Pertanto, per Descargues si possono accostare Afro, Moreni, Vedova, Corpora, Santomaso e Morlotti (il gruppo degli Otto, insomma, escluso Birolli), a Lansky, Schneider, Bertholle, Ubac, Vieira da Silva, Geer Van Velde, mentre Morlotti e Carmassi rispondono precisamente a Singier e Manessier. Oppure, un altro abbinamento possibile, anche se meno convincente in partenza, è fra Pignon, Clavé, Dayez, Lagrange, Zendel da una parte e Birolli, Romiti, Ajmone, Cassinari e Breddo dall'altra. Si ha però l'impressione che il confronto sia uno a uno (Pignon-Birolli, Clavé-Romiti ecc....) e in ordine decrescente di affinità, per cui quello più diretto e più convincente di questa serie, a ragione, risulta quello fra Pignon e Birolli. Il suo interesse si appunta soprattutto su Birolli «dont les pêcheurs et les paysans vivent dans des toiles solides, plenes jusqu'aux bords de rythmes et de couleurs»; su Vedova, «toujours fidèle, dans ses œuvres quasiment noires et blanches, à des rythmes d'une rapidité diabolique»; Santomaso «dont la lyrisme d'homme passionné par la mer s'impose librement dans ses compositions»; e infine Minguzzi, le cui opere rispecchiano la tradizione italiana delle porte decorate.

Di tono diverso, e non privo di una punta di sciovinismo, il bilancio tratto da Frank Elgar<sup>225</sup>, che ribadisce la propria convinzione circa la presenza in Italia e in Francia dei movimenti pittoricamente più interessanti. I pittori francesi, però, figurano come capofila di cui gli italiani raccolgono la lezione: a questi ultimi, secondo lui, va riconosciuta la prontezza nello scegliere i modelli cui ispirarsi, in un momento di riconquistata libertà (riferendosi probabilmente al periodo fra le due guerre), anche se questo può rivelarsi un terreno pericoloso qualora inducesse a derogare da qualsiasi regola:

---

<sup>223</sup> Ibidem.

<sup>224</sup> Pierre Descargues, *Les peintres italiens et français confrontent leurs œuvres*, "Les lettres françaises", 25 septembre 1952.

<sup>225</sup> Frank Elgar, *Les élèves italiens assimilent avec perspicacité les leçons de leurs chefs de file français*, "Carrefour", 1952.

Il est vrai qu'ils ne distignent pas toujours, sous les moyens apparents des peintres français, le murissement de la pensée et la soumission à des règles, que leur imagination cède trop souvent à l'arbitraire, qu'à galoper par-dessus les nuages de l'abstraction, il leur arrive de perdre de vue la terre. Mais ce sont là défauts de jeunesse, dont les peintres français ont aussi leur part et qu'ils atténuent par une patience et une expérience qui manquent encore aux Italiens.

## **II.6 Pignon e Manessier.**

Descargues concludeva il suo articolo su "Francia-Italia" affermando che Pignon e Manessier, avevano trovato in quella mostra una valida controparte italiana. In effetti, "Francia-Italia" non faceva che confermare il consenso che questi due artisti avevano già cominciato a raccogliere in Italia fra 1949 e 1950.

A Torino, nel 1952, l'attenzione si era concentrata soprattutto su Pignon, che scampava anche al severissimo giudizio di Volpe, per il quale «emerge Minaux, si fa discutere Pignon, e basta»<sup>226</sup>. In particolare, è la grande tela della *Morte dell'operaio*, dipinta proprio nel 1952 (oggi al Centre Pompidou di Parigi), già presentata al Salon de Mai di quell'anno<sup>227</sup>, ad attirare maggiormente l'attenzione. «Il quadro di Pignon» scrive per esempio Guido Ballo, «è più che notevole: pittoricamente, basterebbero la larghezza dell'impianto e le gradazioni dei vari grigi; anche se ancora, in molti particolari, risenta di certo picassismo»<sup>228</sup>. Arcangeli, che lo aveva visto in una mostra presso la Galerie de France prima che giungesse a Torino, affermava dalle pagine di "Paragone" che «in questa specie di *Guernica* destituita del folle gioco interno che è in Picasso, c'è soltanto bravura; ma posto che ci sia stata in Pignon (come negarlo?), commozione, questa è tradita, dalla "mano", che, rinunciando a quel grande stile che era, almeno come aspirazione, in Permeke (di cui Pignon ancora si ricorda), si dà a una illustrazione di lega scadente. Resta, infine, una situazione moralmente equivoca; chè il pittore non osa abbandonare certi stilismi troppo amati in occidente, per approdare definitivamente alla riva già affollata, ma sempre rischiosa, del nuovo realismo»<sup>229</sup>.

Al di là della valutazione strettamente stilistica, però, il quadro mette d'accordo critici con posizioni discordanti nei confronti della mostra: anche per i più feroci detrattori, questa tela si distingue dalla mediocrità generalizzata.

Sicuramente Pistoì lo considera il quadro più significativo fra quelli esposti, il più interessante per ragioni sia di ordine estetico che di ordine morale: «non solo plasticamente diamo ragione a Pignon,

<sup>226</sup> Carlo Volpe, *Gara d'arte a Torino*, cit.

<sup>227</sup> Descargues, *Les peintres italiens et français...*, cit.

<sup>228</sup> Guido Ballo, *Un incontro...*, cit.

<sup>229</sup> Francesco Arcangeli, *Delaunay, Léger, Pignon, Klee* [1952], in Idem, *Dal Romanticismo all'Informale*, cit., p. 223.

ma sentimentalmente approviamo il suo dipinto. Per esprimere il sentimento di solidarietà degli operai riuniti davanti al corpo del compagno colpito, per associare chi guarda a questo sentimento di una realtà scottante, non sono bastati a Pignon la padronanza del linguaggio pittorico moderno, bensì gli sono occorse grandi qualità evocative, qualità soprattutto di scelta ideologica e non solo sentimentale e che lo portassero a superare la fase di semplice commozione nella precisa caratterizzazione di volti e atteggiamenti che significassero tutto il sentimento di rivolta e di positiva volontà dell'uomo sugli avvenimenti»<sup>230</sup>.

È l'impegno politico, insomma, che concorre alla promozione del pittore: il quadro ha infatti una componente di denuncia sociale a cui non potevano non essere sensibili i sostenitori del realismo, di cui criticavano l'assenza proprio a "Francia-Italia" rimpiangendo Guttuso.

La biografia di Pignon, del resto, non poteva che accordargli il consenso da parte della critica italiana: i due anni di lavoro nelle miniere del Nord Europa, prima di consacrarsi totalmente alla pittura, ne facevano non solo un bell'esempio di "self-help", ma contribuivano al mito dell'artista sensibile alla situazione degli ultimi avendola vissuta in prima persona. Già nel 1949, recensendo la mostra del pittore presso la Galerie de France, Luigi Cavallo aveva approvato la scelta di Pignon per il realismo, dimostrando «che il proletariato francese, anche in campo pittorico, è l'erede dei valori culturali della borghesia»<sup>231</sup>.

Diverse, invece, le ragioni per cui Marchiori riconferma il proprio favore, non sempre indulgente, per il pittore amico di Birolli. Certo il critico veneziano non è ignaro della protesta civile di Pignon, cui anzi riconosce il debito nei confronti del Picasso di *Guernica*. Tuttavia, il suo pittore è il campione di una vicenda diversa, che supera i contrapposti schieramenti fra realisti e astratti:

Assurda è la divisione del campo in pittori realisti e astratti, fonte d'infiniti equivoci e di polemiche senza fondamento. Pignon, per esempio, comprende in sé una somma di prove e di ricerche espressive, che documentano la crisi del pittore nel passaggio dal momento formalistico postpicassiano alla costruzione di una nuova realtà: ma non può essere definito un pittore neorealista, con un taglio netto dall'ambiente culturale, in cui ebbe inizio e sviluppo la sua formazione. Pignon ha studiato in una serie di disegni le figure che compongono la scena della "Morte dell'operaio": e i disegni hanno la ampiezza e il vigore di sintesi caratteristici dello stile grafico di Permeke. Ma il colore di Pignon è in contrasto con quell'ampiezza e con quel vigore: è troppo tenero e raffinato, tenuto sugli accordi dei grigi e degli azzurrini pallidi, dei bianchi velati. Il nudo del morto ha il carattere espressionistico dei "gisants", come li vide Picasso nell'anno memorabile di *Guernica*. È un ritorno alle prime prove dell'artista, ma guai a chi volesse considerarlo un "orientamento", un avvio prepotente a risolvere una situazione che è ormai d'immenso disagio<sup>232</sup>.

<sup>230</sup> Pisto, *Pittori d'oggi...*, cit.

<sup>231</sup> Luigi Cavallo, *Nel buio della miniera Pignon trova i colori*, "l'Unità", 7 aprile 1949.

<sup>232</sup> Giuseppe Marchiori, *Un vero confronto?*, cit.

Marchiori era già stato l'artefice della prima personale di Pignon in Italia, tenutasi a Venezia da "Le Tre Mani", l'associazione fondata proprio nel 1951 da Marchiori stesso, insieme a Bruno Alfieri ed Oreste Ferrari, con lo scopo di favorire gli scambi con l'estero. Al pittore il critico veneziano doveva aver riconosciuto un ruolo decisivo, dato il rilievo che gli aveva attribuito nel suo volume sulla pittura moderna, da Manet a Pignon appunto, pubblicato da Neri Pozza nel 1950<sup>233</sup>. Nel capitolo dedicatogli in quel libro, Marchiori lo definiva «il più individuato dei pittori cresciuti intorno a Picasso e a Matisse, come simboli dell'arte moderna: forma del cubismo, colore dei 'fauves', e in lui si riproduce chiaramente il fenomeno del dopoguerra: la ricerca di una realtà, alla quale fissarsi, per rompere l'incanto delle soluzioni accettate, della pittura diventata testo, attraverso la fortuna della civiltà e della cultura francese»<sup>234</sup>. Questo non poteva significare altro che una continuità con «una tradizione che non muore, e una storia che si attua a dispetto degli aridi pianificatori dell'arte, perché il 'vuoto' non si crea nemmeno con la distruzione. E questa specie di energia spirituale proiettata nel tempo, e che nasce dalle 'opere' di Gauguin, di Van Gogh, di Cézanne, non si è esaurita lungo l'avventuroso percorso. L'arte moderna attinge ancora a quelle lontane sorgenti»<sup>235</sup>, infatti «L'impegno della pittura francese moderna è in questa direzione 'tradizionale' (intendendo la parola nel suo preciso significato), tra le punte estreme del surrealismo e dell'astrattismo. Pignon non vuole spegnere o inaridire la 'vitalità dell'emozione' in una vana ricerca di 'purezza' stilistica o nella disperata impresa di rappresentare mondi siderali e dimensioni negate alla pittura»<sup>236</sup>. La sua insomma è la linea della continuità, che prosegue su tela una tradizione, senza fare il salto alla pittura murale tentato invece, per esempio, da Léger: la sua dimensione di racconto rimane quella del quadro.

Se per i detrattori la sintesi fra astratto e figurativo da lui proposta farebbe perdere leggibilità alla figura, affogata fra mille ghirigori<sup>237</sup>, secondo la maggior parte della critica Pignon rappresenta la tradizione della pittura francese, con un peculiare anelito alla pittura monumentale: una pittura, si legge in una recensione del 1950, che avrebbe bisogno di muri, ma che, pur facendo di necessità uso della tela, non perde questa ambizione<sup>238</sup>.

Un altro lungo paragrafo dell'articolo di Marchiori su "Francia-Italia" 1952 era dedicato a Manessier, il solo, fra gli astrattisti, ad avere accolto un certo favore già dai tempi della mostra di Huyghe nel 1947. Un consenso che andava in particolare verso il quadro esposto nel 1951 e comprato dai Musei Civici, *Longway la nuit*, che continua ad essere ricordato anche in anni

---

<sup>233</sup> Giuseppe Marchiori, *Pittura moderna in Europa. Da Manet a Pignon*, Venezia, Neri Pozza, 1950. Il capitolo dedicato a Pignon si incontra ripubblicato nel pieghevole di invito a *Eduard Pignon*, Venezia, Galleria Sandri, 27 maggio-15 giugno 1950.

<sup>234</sup> Marchiori, *Pittura moderna in Europa*, cit., p. 165.

<sup>235</sup> Ivi, p. 166.

<sup>236</sup> Ivi, p. 167.

<sup>237</sup> Gio, *Pitture di Eduard Pignon*, "Trieste", 5 luglio 1950.

<sup>238</sup> S.B., *Edouard Pignon*, "Il Gazzettino", 7 giugno 1950.

successivi. Ne danno riscontro le recensioni alla personale dell'artista con cui il pittore-editore Mario Lattes inaugurava, nel 1953, la propria galleria nella sede torinese della casa editrice in via Confienza. Diversamente dal caso Pignon, il lavoro di Manessier viene commentato nei suoi puri valori pittorici: nessuno ha scorto dietro questa tela, come è stato proposto di recente, lo scenario industriale delle fornaci della Lorena che alvorano il ferro anche di notte<sup>239</sup>. È certo, invece, che la sua pittura intorno al 1951, l'anno del quadro della GAM, viene di gran lunga preferita a quelle opere di arte sacra con cui si era presentato alla fine degli anni Quaranta. Non si poteva escludere, invece, il legame fra la pittura di Manessier e l'arte sacra: stava a ricordarlo l'invito rivolto all'abate Maurice Morel, sensibile al rapporto fra arte e sfera liturgica (nel 1958 celebrerà i funerali di Rouault), a pronunciare il discorso inaugurale presso la galleria<sup>240</sup>.

La sua pittura, infatti, risultava accessibile, o almeno tollerabile, anche per il pubblico meno avvezzo con i modi della non-rappresentazione, come conferma un altro articolo: «La grande maggioranza dei non iniziati alla nuova arte è concorde nel ritenere l'astrattismo più particolarmente appropriato nelle vetrate dipinte dal Manessier dove il gioco dei colori e delle composizioni geometriche armonizzano in un insieme gradevole»<sup>241</sup>.

Il giudizio di Marchiori, va più a fondo: Manessier spicca nella seconda "Francia-Italia", nonostante una presentazione decisamente in tono minore rispetto all'edizione precedente, sufficiente però a dimostrare la tenuta qualitativa della sua proposta espressiva. Al tempo stesso, coglieva l'occasione di mettere a fuoco il nesso fra la sua pittura e l'arte sacra:

Di fronte a tante occasioni perdute o a tante curiosità offerte al palato fino degli esteti, i bozzetti di Manessier possono rappresentare un punto di certezza, in quel rapporto o colloquio con gli altri uomini (nel nome di una ragione spirituale), che l'artista deve stabilire dalla propria solitudine per giustificare la sua "presenza" nel mondo. Manessier, quella ragione l'ha trovata nella fede, offrendo così alla chiesa un esempio di arte sacra moderna e la prova della possibilità di collaborazione tra le varie arti.

Collaborazione necessaria, se si vuole davvero che l'arte riacquisti un senso più preciso nel tempo, o, meglio, una ragion d'essere. L'incubo del vuoto non va mascherato con una retorica "angoscia cosmica", che dovrebbe giustificare ancora una volta una posizione di non-umiltà.

Le pale d'altare, le vetrate di Manessier comprendono i medesimi problemi che Vieira da Silva propone in un piano meramente sperimentale: ma l'uno arriva alla espressione poetica, l'altra a una rappresentazione, ancora fisica, dello spazio suddiviso in una allucinante catena di cellule.

<sup>239</sup> Anna Musini in *Strangers*, cit., p. 133.

<sup>240</sup> Paolo Cesarini, *Sull'arte sacra scontri sacrileghi*, "Giovedì", 12 febbraio 1953).

<sup>241</sup> u.p., *Visita alla mostra dei pittori "Francia-Italia"*, "Stampa sera", 24 settembre 1952.

## **II.7 "Francia-Italia" va a Lione.**

A quindici giorni dall'inaugurazione, Renè Jullian, direttore dei musei di Lione e membro della commissione francese di "Francia-Italia", scrive a Vittorio Viale:

Mon cher collègue,  
j'ai appris que vous songiez à montrer en France l'exposition franco-italienne de Turin, que je n'ai pas eu le plaisir de voir, ayant été empêché de répondre comme je l'aurais souhaité à l'aimable invitation du Comité.

Nous serions heureux éventuellement d'accueillir au Musée de Lyon l'exposition du Valentino, dont je sais le grand intérêt et qui, par sa formule originale, attirerait, je pense, l'attention du public lyonnais. Comme nous avons de très belles salles d'exposition, elle serait présentée ici dans un cadre tout à fait digne d'elle.

Je serai heureux de connaître votre sentiment et, dans l'attente du plaisir de vous lire prochainement, je vous prie, Mon cher collègue, de bien vouloir agréer l'expression de mes sentiments les meilleurs.

Le conservateur

René Jullian<sup>242</sup>

Si direbbe che questa lettera sia frutto di una iniziativa personale, senza una preventiva consultazione con la commissione francese o più semplicemente con Cogniat: visto il successo dell'edizione italiana, è il direttore stesso a pensare di proporre una tappa lionese della mostra. La proposta andava pienamente nelle corde di Viale e nelle aspirazioni del Comitato italiano, che fin da subito si era posto come obiettivo di esportare la mostra in Francia: «L'idea sua viene incontro non solo ad un nostro vivo desiderio, ma ad uno dei nostri scopi: che ci fosse cioè una reciprocità tra Francia ed Italia nella presentazione di questa Mostra. La sua amichevole offerta è per noi di grande soddisfazione, e può costituire l'avvio ad una ancora più stretta collaborazione e ad un ampliamento dell'iniziativa»<sup>243</sup>. La collaborazione, in realtà, si limiterà a questa mostra e non avrà seguito: sarà la prima e unica volta che "Francia-Italia" uscirà dai confini nazionali, come era nello spirito del gemellaggio transalpino.

Pensare una edizione francese, per Viale, significa ripensare la mostra. Come si apprende da una lettera del 18 ottobre al Comitato, egli chiede un parere in merito alla convenienza «di rivolgere un nuovo invito agli artisti che, sebbene fossero stati invitati e avessero aderito, non hanno mandato opere alla mostra (Cantatore, Gentilini, Guttuso, Licini, Maccari, Mafai, Manzù, Marini, Viani)». I pareri raccolti saranno diversi, dalla completa approvazione di Baroni<sup>244</sup> e Pallucchini<sup>245</sup> alle riserve di Argan che, pur favorevole all'edizione lionese, ritiene inopportuno replicare l'invito agli artisti che avevano già defezionato a Torino: «Poiché tutti, più o meno, desiderano esporre in Francia,

<sup>242</sup> Renè Jullian a Viale, 4 ottobre 1952, AMC, SMO 469.

<sup>243</sup> Viale a Jullian, 8 ottobre 1952, AMC, SMO 469.

<sup>244</sup> Baroni a Viale, 20 ottobre 1952, AMC, SMO 469.

<sup>245</sup> Pallucchini a Viale, 23 ottobre 1952, AMC, SMO 469.

l'occasione perduta servirà loro di lezione per l'avvenire; mentre sommamente inopportuno sarebbe ammettere il principio che l'edizione straniera di una mostra sia più ricca e attraente di quella nazionale»<sup>246</sup>. Severo, invece, il giudizio di Lamberto Vitali sulla mostra in generale:

Caro Viale,

la ringrazio di avermi interpellato a proposito del progetto di trasportare la Mostra al Museo di Lione.

Certamente la proposta è interessante, ma è un peccato che essa sia stata fatta proprio per questa edizione che, permetta glielo dica francamente, è risultata di parecchio inferiore alla precedente. Comunque subordinerei la nostra accettazione alla possibilità di ottenere delle opere dagli Artisti, che, pur avendo aderito, sono assenti a Torino. È vero che per quanto riguarda Marini e Manzù non c'è da farsi delle illusioni, ma dagli altri oggi, specie dopo la chiusura di Venezia, non dovrebbe essere difficile ottenere qualche cosa. E quand'anche non fosse possibile avere le opere direttamente dagli artisti, si dovrebbe trovare il modo di metterne insieme un certo gruppo ottenendole da Collezionisti e Gallerie. Mi dica per piacere che cosa ne pensa. Approfitto di questa mia per dirle con la mia solita brutalità che non sono stato molto soddisfatto di trovare a Torino opere di artisti di cui non si era affatto parlato durante le nostre riunioni precedenti, tanto più che esse non hanno certo contribuito a migliorare il tono della Mostra.

Scusi questa franca dichiarazione, ma è meglio, credo, dir sempre pane al pane e vino al vino.

Con tutto questo continui a volermi bene.

Cordialmente

Lamberto Vitali<sup>247</sup>

Alla fine vincerà la linea dell'integrazione, aggiungendo alla compagine italiana una scultura di Manzù e una di Alberto Viani, spedita direttamente dalla Biennale di Venezia<sup>248</sup>, che non avranno fortuna, arrivando seriamente danneggiate a Lione<sup>249</sup>, e tele di Gentilini e Cantatore. Si era però dovuto provvedere a una riduzione del numero di opere a non più di due per artista, per problemi di spazio. La mostra ha un certo successo, stando a quanto riferisce Jullian a Viale:

Elle suscite ici des réactions diverses, comme toute chose vivante, mais en tout cas les amateurs de peinture modern sont heureux de la voir. Pour mon compte elle m'intéresse vivement et je suis heureux de cette occasion de prendre ou de reprendre contact avec vos artistes: des peintres comme Ajmone, Becchis, Birolli, Carmassi, Pirandello, Vedova, Catantore, Gentilini m'ont particulièrement attiré<sup>250</sup>.

<sup>246</sup> Argan a Viale, 23 ottobre 1952, AMC, SMO 469.

<sup>247</sup> Vitali a Viale, 20 ottobre 1952, AMC, SMO 469.

<sup>248</sup> Alberto Viani a Viale, 5 novembre 1952, AMC, SMO 469.

<sup>249</sup> Le opere danneggiate sono un "moulage platre" di Viani, con una crepa di una trentina di centimetri; un bassorilievo di Coste con due "coqs" e una donna seduta di Manzù, rotta all'altezza del collo (Viale a Ditta Ambrosetti, 18 dicembre 1952, AMC, SMO 469), su cui Viale torna in un'altra lettera: «Anche se la saldatura non doveva essere troppo forte, l'urto o il colpo che deve avere ricevuto la cassa deve essere stato ben violento per disgiungere due parti della statua. Spero che la statua arrivi presto e si possa subito procedere al restauro» (Viale a René Jullian, 27 dicembre 1952, AMC, SMO 469). Si appurerà poi che «per fortuna si tratta non di una rottura, ma di un semplice dissaldamento» (Viale a René Jullian, 26 gennaio 1953, AMC, SMO 469).

<sup>250</sup> René Jullian a Viale, 11 dicembre 1952, AMC, SMO 469.

Qualche polemica era tutto sommato inevitabile, come del resto era accaduto a Torino: «Sento i vari giudizi» scrive Viale, «suscitati dalla mostra "Francia-Italia": è ovvio che sia così, e così è anche stato a Torino, dove l'esposizione suscita sempre accese discussioni e reazioni diverse»<sup>251</sup>, anche se questo non aveva impedito alla rassegna lionese di contare più di duemila visitatori<sup>252</sup>. Ma il successo della rassegna, inspiegabilmente, non darà seguito a successive edizioni nella stessa sede, e la manifestazione tornerà a chiudersi fra le mura della Promotrice. Di lì a poco, poi, si sarebbero annunciati come imminenti i lavori di costruzione della Galleria d'Arte Moderna di Torino<sup>253</sup>: si sarebbero dovuti aspettare ancora otto anni perché il museo apra i battenti, ma in quel momento la notizia aveva spostato le attenzioni di Viale e dei torinesi sulla città. Stavano per riprendere i contatti con la Costa Azzurra: la grande mostra di Chagall era quasi alle porte.

---

<sup>251</sup> Viale a René Jullian, 27 dicembre 1952, AMC, SMO 469.

<sup>252</sup> René Jullian a Viale, 9 gennaio 1953, AMC, SMO 469.

<sup>253</sup> *Entro l'anno iniziata la costruzione della nuova Galleria d'arte moderna*, "Gazzetta sera", 25 febbraio 1953.



### **III. 1953. Chagall e la terza "Francia-Italia".**

#### **III.1 Due mostre alla vigilia della Biennale.**

Il 1953 è un'annata di mostre eccezionali, per numero, importanza e, spesso, qualità, e nonostante "troppi premi" e "troppe rassegne"<sup>1</sup>, in quell'anno si registrano alcuni degli eventi più importanti per la storia delle esposizioni d'arte nel dopoguerra: oltre alla mostra di Lorenzo Lotto curata da Zampetti, Palazzo Reale di Milano propone i *Pittori della realtà in Lombardia*, la seconda tappa del trittico di mostre lombarde di Roberto Longhi, coadiuvato in questa occasione da Giovanni Testori e Renata Cipriani. Fra tutte, però, nella ricezione a stampa spiccano «le due spettacolose personali di Chagall a Torino, e di Picasso a Roma e a Milano»<sup>2</sup>. La mostra coordinata da Viale a Palazzo Madama, dunque, entra in un dialogo a distanza con la retrospettiva di Picasso, in particolare con quella romana, che si svolge più o meno negli stessi mesi, meno con quella milanese dello stesso autunno, in cui l'eccezionale presenza di *Guernica* sembra oscurare tutto il resto.

In questo modo, Torino viene dunque a costituirsi come il terzo polo di un triangolo che consente alla cultura italiana un rapido aggiornamento sul moderno.

La gestazione della mostra di Marc Chagall torna a intrecciarsi con l'organizzazione di "Francia-Italia". Entrambe si aprono a Torino nel 1953, «alla vigilia dunque della Biennale 1954» secondo Guido Perocco<sup>3</sup>, non senza interferire l'una con l'altra. Non è possibile considerare separatamente le due manifestazioni, dal momento che vedono in campo gli stessi attori (Carluccio e Viale in particolare), che si muovono contemporaneamente su fronti diversi. Non si può escludere, che l'idea di includere la mostra di Chagall nel circuito della terza "Francia-Italia", balenata per un istante nel 1952, possa aver influenzato il cambio di formula che verrà messo in atto con l'edizione del 1953.

Non era la prima volta che veniva organizzata una mostra del pittore russo in Italia: alla Biennale di Venezia del 1948 si era proposta una prima antologica del pittore, con opere selezionate personalmente da Lionello Venturi<sup>4</sup>, che naturalmente sarà coinvolto anche in occasione della mostra torinese.

---

<sup>1</sup> Silvio Branzi, *Spesso tempo e denaro sciupati nella pletora delle mostre d'arte*, "Gazzettino Venezia", 31 dicembre 1953.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Guido Perocco, *Pittura italiana e francese. Terza edizione a Torino*, "Pomeriggio", 5 ottobre 1953 (anche in "Gazzettino sera", 2 ottobre 1953; "Corriere di Modena", 5 ottobre 1953).

<sup>4</sup> Si veda, a questo proposito, la documentazione relativa alla mostra di Chagall presso ASAC, retrospettive e personali, busta 5.

Non va trascurato che la mostra di Chagall è la prima retrospettiva promossa dal comitato "Francia-Italia", come se questa nascesse da una costola della manifestazione collettiva. Da qui in avanti si avvicenderanno omaggi più o meno consistenti, dentro e fuori dalla cornice di "Pittori d'Oggi", ma sempre sotto la medesima ala protettiva.

A Torino dovevano aver pensato di risolvere rapidamente, già a inizio anno, la questione lasciata in sospeso nel 1952, che si rivelerà però più difficile del previsto. A fine gennaio 1953 Carluccio era stato di nuovo a Parigi e aveva incontrato Cogniat e Lassaigue per parlare di "Francia-Italia", ma non solo: «Tanto il signor Lassaigue, che il Signor Cogniat sono convinti che la Mostra ha già una grande eco in Francia e assicurano che gli artisti francesi attendono l'invito. Sono d'accordo nel proposito di caratterizzare la mostra quanto più possibile, ma lasciando intatto il senso di una scelta (ed a questo proposito ho pregato Lassaigue di voler più profondamente incidere nella scelta, dato che egli stesso ha convenuto che la Commissione francese si riduce in pratica a due persone)»<sup>5</sup>. Riguardo alla mostra di Chagall non è riuscito a parlare con Ida Chagall Mayer, la figlia del pittore, ma solo con Maeght, escludendo che si riuscisse ad allestire la mostra per aprile. Oltretutto l'11 aprile Valle Giulia avrebbe inaugurato la mostra di Picasso, «pertanto Chagall ora può risentire un certo imbarazzo vuoi per il confronto, vuoi per la compiutezza e solennità della cosa». Motivi di confronto non mancavano, complice forse l'avallo venturiano a introduzione di entrambe le manifestazioni. Lo stesso Viale farà notare a Venturi la coincidenza: «Picasso a Roma; Chagall a Torino; un bel doppietto d'arte moderna!»<sup>6</sup>. Lo stesso "doppietto", per altro, con cui Venturi chiudeva *Come si comprende la pittura*, il libro pubblicato in prima edizione in inglese e francese, e pubblicato in Italia da Capriotti nel 1950<sup>7</sup>.

Carluccio in prima persona, come si è visto, va a Parigi per organizzare la mostra. Ma il problema principale, ancora una volta, riguarda i prestiti internazionali. Viale si augura che Jean Leymarie, in nome dell'appartenenza al Comitato France-Italie insieme a Lassaigue, gli conceda il prestito di almeno una delle opere del Museo di Grenoble, di cui è conservatore, magari *Songe de nuits d'été*<sup>8</sup>, e che Schmidt conceda almeno *Bella au gant noir* del 1909 e *La prise de tabac* del 1914, e che Cassou si convinca a prestare i due quadri che gli aveva già chiesto l'anno precedente.

Bernard Dorival risponderà per Cassou accordando finalmente il prestito (3 marzo 1953), per un valore assicurativo di 1.000.000 di franchi per *A la Russie* e di 1.500.000 per l'autoritratto. Anche da Basilea arrivano notizie positive (3 marzo): Chagall presterà al museo un quadro di grandi dimensioni, *Chute de l'ange*, in sostituzione dei due prestati dal museo. Sempre il 3 marzo,

<sup>5</sup> Carluccio a Viale, 25 gennaio 1953, AMC, SMO

<sup>6</sup> Viale a Venturi, 26 marzo 1953, AMC, SMO 491.

<sup>7</sup> Lionello Venturi, *Come si comprende la pittura. Da Giotto a Chagall*, Roma, Capriotti, 1950.

<sup>8</sup> Viale a Leymarie, 27 febbraio 1953, AMC, SMO 491.

Lassaigne segnala a Viale il piccolo *Femme-oiseau* (1949) della collezione Gualino, il quale accetterà di prestare il piccolo quadro, dietro assicurazione di 2.000.000 di lire (11 marzo 1953). Chiede anche il *Ricordo della fattoria* del 1911 a Peggy Guggenheim (16 marzo), ma gli risponderà negativamente Vittorio Carrain (23 marzo), dicendo che non possono privarsi di una tela così importante, dato che la collezione è in «una specie di esposizione permanente», da cui non si può togliere l'unico quadro del maestro.

Dopo ripetuti tentativi, non si riuscirà ad avere nemmeno l'*Hommage à Apollinaire* del museo di Eindhoven: il quadro, scriverà infine Schendel a Viale (24 marzo) è troppo grande e difficile da movimentare, richiederebbe una cassa troppo grande (2,30x2,70 metri) che non passa nemmeno dai portelloni degli aerei o dei treni, per cui De Wilde ha preferito rinunciare al prestito.

Costituisce un problema anche ottenere le quattro tele della collezione Regnault, nonostante l'interessamento di Sandberg: il collezionista, scriverà il direttore dello Stedelijk Museum di Amsterdam a Viale<sup>9</sup>, è più che ottantenne, e non vuole dividersi dai quadri che ha raccolto per una vita e con tanto sacrificio. Eppure a questi quadri a Torino tengono particolarmente, per accontentare il desiderio del maestro, tanto da aver disturbato anche van Schendel, direttore della sezione pittura del Rijksmuseum, affinché perorasse quella causa. Questi, però, fa notare che la cosa migliore sarebbe che l'artista stesso chiedesse in prima persona questo favore al suo collezionista<sup>10</sup>. Viale, allora, si rende conto di aver esagerato a chiedere tutti e quattro i quadri di Regnault, ma non dispera, come scrive ancora a Sandberg il 18 marzo, di ottenere almeno *Le portrait de l'artiste aux sept doigts* o *La femme enceinte* del 1913.

Ancora a ridosso della mostra, il 20, Viale scrive a A.E. Brinckmann che Chagall gli ha fatto presente che tre suoi quadri importanti sono nella collezione Haubrick del Museo di Colonia, e che almeno *Il Sabato* sarebbe necessario in mostra.

Il tempo incalza, ma le prospettive sono positive per fare una mostra all'altezza del pittore, anche se l'organizzazione è "alla disperata", come confida Viale a Lassaigne<sup>11</sup>. Frattanto, si sta organizzando "Francia-Italia", la cui elaborazione non è meno difficile. Per parte francese, i lavori si erano già chiusi alla fine di marzo; la commissione interna, invece, più divisa che mai, è in grande ritardo: le due mostre, che si sarebbero dovute inaugurare a distanza di poco tempo, si troveranno ad essere sfalsate di qualche mese.

Si comincia a parlare seriamente dell'organizzazione della terza "Francia-Italia" soltanto a marzo del 1953, più o meno in concomitanza con un viaggio di Viale a Parigi per concludere la

<sup>9</sup> Sandberg a Viale, 7 marzo 1953, AMC, SMO 491.

<sup>10</sup> Van Schendel a Viale, 13 marzo 1953, AMC, SMO 491.

<sup>11</sup> Viale a Lassaigne 24 marzo 1953, AMC, SMO 491.

mostra di Chagall, che sperava, invano, di aprire dopo poco tempo<sup>12</sup>. Il Comitato "Francia-Italia", invece, era intenzionato ad anticipare l'apertura della mostra italo-francese a luglio, obbligando la commissione a incontrarsi subito per decidere in tempi rapidissimi chi invitare<sup>13</sup>. Il Comitato, però, doveva aver già fornito una linea guida a cui la commissione si sarebbe potuta attenere. In una lettera circolare del 5 marzo ai commissari dell'edizione 1952, infatti, oltre a dare una convocazione nel giro di meno di dieci giorni per decidere il da farsi (a Milano o a Torino, fra il 14 e il 15 dello stesso mese), Viale riferisce l'intenzione del Comitato, e già approvata dalla commissione francese per gli inviti, di fare una mostra analoga a quella dell'anno precedente, cioè trenta pittori per nazione, «con un numero di opere a ciascuno per 5-6 metri di parete», invitando in più a partecipare sei o sette incisori per nazione con otto-dieci opere. Probabilmente i dati positivi sull'esito delle prime due rassegne dovevano aver incentivato una previsione ottimistica di riuscire a risolvere l'organizzazione di una manifestazione già consolidata in tempi rapidi. L'affluenza di pubblico delle prime due mostre, in questo senso, deponeva favorevolmente: stando a un questionario relativo al notiziario fieristico, conservato fra i documenti relativi alla terza edizione, si apprende che la manifestazione del 1951 aveva contato 6.500 visitatori, mentre quella del 1952 era arrivata persino a 8.500. Dovevano però esserci state delle discussioni accese, nel Comitato, circa l'organizzazione della mostra e sull'opportunità o meno di tenere la terza edizione. Lo si apprende dalla minuta dattiloscritta, non firmata ma plausibilmente di Viale, di una lunga lettera, «in via tutt'affatto personale», a Umberta Nasi, del 5 gennaio 1953, a seguito di una riunione a Palazzo Madama. Probabilmente l'apertura in luglio doveva essere stata una controproposta di Viale a un'intenzione di un ulteriore anticipo, che il direttore dei Musei Civici riteneva avventato data la coincidenza, quell'anno, con il Premio Torino: la sovrapposizione non avrebbe giovato a entrambe, dato che verosimilmente vi si sarebbero visti, per parte italiana, gli stessi pittori. A poco valeva, a suo avviso, l'opinione di Becchis che, essendo organizzata dalla Promotrice Belle Arti, la mostra del Premio Torino sarebbe stata «"squalificata" o "fallita"», al punto da non interferire con "Francia-Italia".

Al contempo dalla lettera di Viale emerge che la stessa formula della mostra era stata messa in discussione: Becchis e Carluccio avevano proposto di abolire le commissioni nazionali, troppo macchinose e difficili da gestire, sostituendole con una ristretta commissione torinese («nel fatto Lei [Umberta Nasi, Nda], il dott. Carluccio, io, e magari qualche altro») che avrebbe fatto sia gli inviti italiani sia quelli francesi. Era una proposta, questa, da cui sarebbe emersa probabilmente la

---

<sup>12</sup> Viale a Venturi, 6 marzo 1953, AMC, SMO 491.

<sup>13</sup> Lettera circolare di Viale al Comitato (Argan, Pallucchini, Baroni, Vitali, Arcangeli, Carluccio e Ragghianti), 5 marzo 1953, AMC, SMO480.

posizione di Carluccio alla guida della manifestazione, ma di cui Viale riconosce con lucidità diplomatica i rischi:

Le due Commissioni conferivano un vero e proprio carattere nazionale alla Mostra, sia da parte italiana che francese. Con il nuovo sistema, la mostra prenderebbe un carattere decisamente torinese, e oserei dire privato o personale. Non so inoltre come potrebbe essere giudicato il fatto che, mentre non vengono più confermate nelle Commissioni personalità eminenti nel campo dell'arte, di cui in questi due anni il Comitato si è largamente giovato, restino in carica i due membri torinesi. Data la mia posizione, ed i rapporti amichevoli che mi stringono con tutti i componenti della Commissione, e specie con gli italiani, non mi sentirei francamente di accettare un simile caso. Confesso poi, che non credo di essere in grado di portare un decisivo apporto personale ad una organizzazione così complessa e difficile come è "Pittori d'Oggi"; e che quindi finirei di lasciarne tutto il peso e la responsabilità al dott. Carluccio, che potrebbe anche, e giustamente, rammaricarsene<sup>14</sup>.

Ma l'accentramento personale, adombrato in queste parole, non era l'unico rischio cui si sarebbe andati incontro. Viale si era reso conto che nelle proposte avanzate diventava evidente l'intenzione di trasformare la manifestazione in una mostra di interessi prettamente mercantili, e che la sua gestione poteva sfuggire di mano al Comitato e trovarsi con una linea dettata da mercanti. Egli, in particolare, si preoccupava che questo potesse verificarsi in ambito francese, ma non poteva non rendersi conto che, dalla riduzione delle Commissioni, anche la galleria La Bussola avrebbe tratto un giovamento personale:

Per quanto riguarda più particolarmente la partecipazione francese, si è prospettato il proposito di rivolgersi unicamente, o quasi, alle grandi Case che hanno in mano quel mercato artistico. Anche se il sistema è normale in Francia e può portare dei reali vantaggi, sfuggiremo, qui in Italia, all'appunto (che, a torto, ci è stato rivolto) che "Pittori d'Oggi" è la "rappresentanza" italiana delle Case stesse? Ed anche ammettendo che in tal modo si possa avere quest'anno una bella partecipazione francese, non ci vincoleremo per l'avvenire la libertà di scegliere artisti anche fuori delle Case d'arte?<sup>15</sup>

Non si conosce il prosieguo della discussione per i due mesi successivi, ma dalle indicazioni che Viale fornisce ai commissari del 1953, a marzo, si evince che sul piano della pura strutturazione della mostra ha vinto la linea proposta da Becchis e Carluccio di rimanere su un numero consistente di inviti come nell'anno, su cui il direttore aveva avanzato delle obiezioni:

Nella riunione dell'altro ieri, il dott. Carluccio e il dott. Becchis hanno anche proposto di mantenere la stessa impostazione del 1952 (30 pittori per Nazione) salvo l'esclusione (per ragioni pratiche e di spesa) degli scultori. Desidero ancora una volta far presente la difficoltà di continuare con questa impostazione ad organizzare delle Mostre "Francia-Italia" che siano

---

<sup>14</sup> Viale a Nasi, 5 gennaio 1953, AMC, SMO480.

<sup>15</sup> Ibidem.

veramente valide. A mio parere (e l'ho già detto) è necessario invece, oltre che variare l'impostazione, allargare il campo della partecipazione straniera, se si vuole mantenere l'interesse alla manifestazione. Questo si impone non solo per la riuscita artistica della manifestazione, ma anche per i riflessi economici. E mi sia consentito, a conclusione, mettere in dubbio (fino almeno a prova contraria) il sicuro ottimismo del dottor Becchis su altri grandi aiuti esterni che assicurino con ampia larghezza la vita della manifestazione. Conosco troppo bene quel che si può ottenere a Torino; e tutti sappiamo inoltre che "Pittori d'Oggi" è una bandiera, intorno alla quale siamo in pochi a militare<sup>16</sup>.

Quello che invece Viale non aveva previsto, forse, erano le reazioni da parte degli stessi commissari e le prime defezioni. Il primo a uscire di scena è Lamberto Vitali: «sono d'avviso che anche la Commissione debba essere rinnovata»<sup>17</sup>. Doveva però esserci a monte un'insoddisfazione verso l'edizione del 1952 e il timore che quella del 1953 potesse replicarla, come sembra trasparire da una chiosa della stessa lettera: «Abbiamo lavorato, credo, non del tutto ignobilmente, specie per quanto riguarda la prima Mostra era nettamente superiore alla successiva, ma ora è tempo che nuove teste si occupino della cosa»<sup>18</sup>. A ruota seguirà Baroni, oberato, stando alla lettera, dai lavori di ricostruzione del Castello Sforzesco e dalle mostre di Palazzo Reale<sup>19</sup>. Un esubero di lavoro è avanzato come giustificazione anche da Ragghianti, che però prega Viale «di non insistere nel suo invito; mi metterebbe in imbarazzo, e non potrebbe modificare la mia decisione»<sup>20</sup>.

Problematica e articolata, come nelle precedenti occasioni, è invece la lettera di Arcangeli, che dà la sua disponibilità nonostante la grave crisi di sfiducia che lo trattiene in quel periodo:

Caro Viale,  
grazie della tua lettera, e della fiducia che mi confermate. Nonostante la mia attuale crisi di sfiducia nelle "magnifiche sorti e progressione" della pittura moderna (non parlo della generazione dei 'maestri', che ha già fatto il suo corso, ed ha avuto una decina di grandi uomini), di cui forse avrai colto le tracce, se ti è capitato di vederle, in due colonnette mie apparse in una rubrica dell'«Approdo» (il brutto rivistone della RAI); nonostante questa crisi, ripeto, mi pare di poter accettare il vostro invito senza rimorsi. Spero di poter esservi utile, come ho cercato di esserlo nelle due edizioni precedenti. Sai cos'è, da qualche mese mi pare che noi, nelle commissioni, con le nostre scelte, siamo diventati un po' conformisti, e che ci si sia chiusi nel cerchio delle cose già fatte e risapute. Del resto, può darsi che queste idee mi passino; e poi, non si può essere in rivoluzione perpetua. In ogni modo vedremo. Sta bene per il criterio informatore; e poi si vedrà quello che riusciremo a combinare, in commissione.<sup>21</sup>

La commissione si riunirà entro la fine del mese (dopo il 17 e prima del 22 marzo<sup>22</sup>), a Bologna, dopo la decisione di procedere ai lavori con cinque commissari anziché otto, essendo diventato

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Vitali a Viale, 6 marzo 1953, AMC, SMO 480.

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> Baroni a Viale, 7 marzo 1953, AMC, SMO 480.

<sup>20</sup> Ragghianti a Viale, 7 marzo 1953, AMC, SMO 480.

<sup>21</sup> Arcangeli a Viale, 6 marzo 1953 AMC, SMO 480.

<sup>22</sup> Pallucchini a Viale, 17 marzo 1953, AMC, SMO 480.

troppo difficile rimpiazzare quelli mancanti<sup>23</sup>. Non si conosce con precisione l'esito di quella riunione, se non per pochi cenni in una relazione fatta ad Argan, assente a quel primo incontro<sup>24</sup>. Sin da subito, però, si vedono i segni di disaccordo su alcuni punti essenziali, come la scelta di campo se reiterare l'invito ad artisti già presentati (Carluccio e Arcangeli) o se escludere chi fu già invitato (Pallucchini e Viale stesso, ma anche Argan in seguito<sup>25</sup>). La commissione francese, che aveva già stilato i propri elenchi, aveva deciso infatti di non rinnovare l'invito a chi fosse già stato invitato due volte. Le due posizioni, in quella riunione, oscillavano fra l'idea che «non si può fare a meno di certi artisti, se si vuole che la mostra interessi» e quella che «non è pensabile che l'arte italiana non possa allineare 30 altri nomi di artisti validi (e che non abbiano esposto due volte) così come hanno fatto i francesi»<sup>26</sup>. Viale, oltretutto, non vuole creare malumori, come sarebbe potuto accadere se si fossero accettati alcuni reinviti e se ne fossero esclusi altri<sup>27</sup>.

La formula della mostra, nel frattempo, era leggermente mutata rispetto agli anni precedenti, prevedendo, accanto agli inviti canonici con poche opere, due mostre personali in omaggio a un artista francese e a uno italiano. La commissione francese, che doveva aver già deciso chi invitare, aveva fatto il nome di Jacques Villon, mentre la commissione italiana si orienta per proporre un'antologica in omaggio a Giorgio Morandi<sup>28</sup>. Ma il pittore di Grizzana non aveva perso tempo: prima ancora di aver ricevuto un invito ufficiale, alla sola comunicazione da parte di Enzo Raimondi «che il Signor Carluccio, della galleria "La nuova bussola" gli aveva parlato dell'intenzione di esporre alcuni miei dipinti alla Mostra Italia-Francia» si era premurato di scrivere a Viale ritenendo «opportuno renderle noto che, benché dispiacente, non intendo partecipare alla suddetta Mostra»<sup>29</sup>. «Più svelto di così» chiosa Viale, augurandosi un intervento da parte di Arcangeli, «a mettere le mani innanzi, a difesa, non si poteva essere. Ma dobbiamo con ciò considerare finita la speranza? Vorrei di no»<sup>30</sup>. Morandi, tuttavia, è ben difficile da convincere, nonostante Viale confidi molto nell'intercessione del collega bolognese presso il pittore<sup>31</sup> e tentando in prima persona di persuadere l'«Illustre e caro maestro» a partecipare, rammaricandosi che gli fosse stata comunicata con indiscreto anticipo «un'idea che coltivavamo, e che coltiviamo tuttora,

---

<sup>23</sup> Viale ad Arcangeli, 14 marzo 1953, AMC, SMO 480.

<sup>24</sup> Viale ad Argan, 23 marzo 1953, AMC, SMO 480.

<sup>25</sup> Argan a Viale, 26 marzo 1953, AMC, SMO 480.

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> «D'altro lato, se si accetta in genere il principio di non richiamare per la terza volta degli artisti alla mostra, nessuno ha niente da eccepire, mentre se ne ammettiamo alcuni (nella lista Carluccio, ad es. Afro, Ajmone, Corpora, Morlotti, Moreni, Paulucci, Vedova, Romiti, Spazzapan, Vacchi) e ne escludiamo altri (Becchis, Carmassi, Cassinari, Mandelli, Marcucci, Menzio, Pirandello, Santomaso, Soldati) è difficile spiegarne il perché (che è soggettivo del resto) e ne deriverebbero malumori e polemiche» (Ibidem).

<sup>28</sup> Viale a Lassaigue 24 marzo 1953, AMC, SMO 491.

<sup>29</sup> Morandi a Viale, 22 marzo, AMC, SMO 480.

<sup>30</sup> Viale ad Arcangeli, 25 marzo 1953, AMC, SMO 480.

<sup>31</sup> Viale ad Arcangeli, 8 maggio 1953, AMC, SMO 480.

ma che in quel momento, a mostra non ancora definita, poteva essere solo un'intenzione, una speranza e un augurio»<sup>32</sup>. Ora però, una volta definito il piano, comunica a Morandi l'idea della commissione di invitare due maestri con una piccola sala personale con un gruppo di dodici-sedici opere, e che il comitato francese aveva espresso il desiderio che questo artista, per l'Italia, fosse proprio Morandi, da accostare alla personale di Jacques Villon proposta dalla stessa commissione francese: «Sappiamo tutti» conclude, «che Lei non ama esporre in Italia, ma qui si tratta di una mostra internazionale che andrà in Francia, come è avvenuto lo scorso anno, e si sa che a questo Lei consente solitamente l'invio dei Suoi quadri. Aggiungo in questo caso, che viva insistenza è stata fatta proprio dai delegati francesi che desiderano di far conoscere l'arte Sua nel loro paese»<sup>33</sup>. Morandi, però, è irremovibile; il 14 maggio risponde: «Purtroppo con molto dispiacere non mi è possibile aderire alla Sua richiesta. Non me lo consentono varie ragioni fra cui, principalmente, l'aver già assunto un impegno analogo»<sup>34</sup>.

## **II.2 Fortuna a stampa di Chagall.**

Frattanto, il 22 aprile si era inaugurata a Palazzo Madama la mostra di Chagall. L'artista stesso aveva promesso la sua presenza all'inaugurazione<sup>35</sup>. Non era mancato un consistente battage pubblicitario, tanto che, «come se la mostra di Chagall costituisse, per ammissione indiscutibile ed universale, un avvenimento nazionale», commentò qualche maligno, «i treni sono inondati dal cartello-reclame»<sup>36</sup>.

Pochi giorni prima, a mostra non ancora inaugurata, erano cominciate ad arrivare le prime critiche. Carlo Tridenti, direttore de "il Giornale d'Italia", da Roma scriveva a Viale, il 16 aprile, criticando l'idea di dedicare una mostra al pittore russo. L'operato di Viale, a suo modo di vedere, è encomiabile, ma Torino, a suo avviso, stava dando troppo spazio alla Francia e alla sua pittura, a tutto discapito delle espressioni artistiche nazionali. Era persino inevitabile, forse, che sotto questo profilo la mostra di Palazzo Madama fosse avvicinata a quella di Picasso a Valle Giulia, che avrebbe aperto a breve:

Ho l'impressione che ci si occupi un po' troppo di stranieri e della Francia, specialmente.  
Qui stanno preparando una mostra di Picasso e, come saprai, nella Galleria d'Arte Moderna.

---

<sup>32</sup> Viale a Morandi, 8 maggio 1953, AMC, SMO 480.

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Morandi a Viale, 14 maggio 1953, AMC, SMO 480.

<sup>35</sup> Viale a Venturi, 31 marzo 1953, AMC, SMO 491.

<sup>36</sup> «Quel cartello nel quale un mondo totalitariamente blu è illuminato, in foza di una logica trascendentale, da una luna bianca: prova questa irrefragabile di una mente superiore» (Jacopo Sannazaro, *Le mostre solenni*, "La voce della giustizia", 13 giugno 1953).



I francesi ci ospiterebbero in qualche loro galleria pubblica? Ne dubito assai. È urtante sentirsi invitare un mese prima addirittura a una conferenza stampa per Picasso, e vedere nominare due affollatissimi comitati d'onore! Siamo gli eterni provinciali più o meno disinteressati, e la propaganda francese ne approfitta. Il "disinteresse" riguarda chi so io, e chi puoi immaginare. Son cose che ormai tutti sanno, e che tutti deplorano. Io ho parlato chiaro anche a De Angelis d'Ossat; ma è fiato sprecato. Intanto... scrivo e faccio scrivere. Avrai letto i feroci articoli di De Chirico che abbiamo pubblicato negli ultimi mesi! I critici migliori, i critici militanti alla conferenza stampa non sono andati naturalmente<sup>37</sup>.

La coincidenza della mostra di Torino con quella romana era ben presente, come si è già segnalato, a Viale, che in un breve discorso per il Rotary Club torinese ribadisce come le due rassegne siano un segnale del risveglio di interesse per il contemporaneo, a colmare definitivamente il vuoto e il ritardo del pubblico italiano nella conoscenza dell'arte moderna:

Non è comunque fortuita coincidenza che ad una mostra di Chagall a Torino faccia riscontro una mostra Picasso a Roma. Anche se qualcosa già in questo campo hanno fatto e fanno le Biennali di Venezia, è tempo che tutti aprano gli occhi. L'Italia, che per lungo tempo è stata essa stessa il più grande centro promotore delle arti e con una gloriosa tradizione di cultura, a partire da un certo momento ha mostrato poco e nessun interesse ad accostarsi e ad aggiornarsi ai movimenti artistici di altre nazioni<sup>38</sup>.

Il confronto, teorico ed estetico, risale ovviamente a Lionello Venturi, prefatore al catalogo<sup>39</sup>, dove, oltre a vedere in Chagall un precorritore del surrealismo, polarizza le due figure come modi diametralmente lontani di intendere il lavoro artistico: «la critica certo riconosce i valori spirituali nelle prime opere cubiste di Picasso o di Braque, ma non è dubbio che il loro gusto era concentrato sui dati formali, sulle "dimensioni" della visione, e che l'effetto spirituale era il risultato inatteso della loro fantasia»<sup>40</sup>. Chagall, nella sua lettura, era tutto emozione e sentimento, tutto ricordi della propria infanzia russa e delle proprie radici, che a Parigi reinventa non secondo un sistema prestabilito, come i cubisti, ma secondo un dettato interiore: «Il realistico continua nel fantasioso, una visione espansa e placida si avvicenda con altra tutta trasportata nell'aria dalla tempesta. Si lascia andare a una improvvisazione continua, sotto l'impulso delle sue reazioni alla vita, delle sue gioie e dei suoi dolori. E trasforma le sue improvvisazioni con meditata lentezza, persino attraverso decenni, per dar loro una forma definitiva»<sup>41</sup>. Era lo stesso concetto espresso nel decimo capitolo di *Come si comprende la pittura*, intitolato *Arte astratta e arte fantastica*, dove Venturi identifica la radice dell'arte astratta nella deformazione delle forme naturali, come nella famosa definizione, che

<sup>37</sup> Carlo Tridenti a Viale, 16 aprile 1953, AMC, SMO 491.

<sup>38</sup> Vittorio Viale, *La Mostra di Marc Chagall a Palazzo Madama*, Rotary club di Torino, 18 giugno 1953.

<sup>39</sup> Lionello Venturi, *A Marc Chagall*, pp. 11-15.

<sup>40</sup> Ivi, p. 11.

<sup>41</sup> Ivi, p. 12.

trova persino una eco in Francia nel libro d'esordio di Michel Ragon<sup>42</sup>, che «oggi quando parliamo di arte astratta intendiamo il Cubismo e i suoi derivati»<sup>43</sup>, in quanto reazione alla natura, anzi opposta a questa. «La creazione», scrive Venturi in riferimento ai Fauve, ma pensando forse già a Chagall, «deve essere naturale, secondo la qualità del sentimento di ciascuno, senza interferenza di ragione che può deviarlo, e che deve servire di controllo solo dopo che la creazione è finita. Questo è il vero processo di ogni artista che voglia giungere alla meta»<sup>44</sup>. Picasso, al contrario, è troppo occupato, come si legge anche nella prefazione alla mostra romana<sup>45</sup>, troppo assorbito dalle cose per occuparsi dell'anima: «Picasso è forse qualcosa più di un artista, ma in molti casi è qualcosa di meno»<sup>46</sup>, per via di una preponderante preoccupazione formale che porterà alcuni critici a definirlo addirittura un «pompiere»<sup>47</sup>; Chagall, le cui radici secondo lo studioso vanno ricercate più nelle antiche icone russe che nel folklore popolare, invece, «trova la sua unità non in proporzioni spaziali o in forme plastiche, bensì in qualcosa che è più fluente e variato, più duttile a seguire il suo vagabondaggio fantastico: il suo colore»<sup>48</sup>.

Si deve sempre a Venturi, poi, un accostamento poetico di Chagall a Bosch e Brueghel che incontrerà una controversa fortuna a stampa, e che trova un primo ripetitore nel già ricordato discorso di Viale per il Rotary torinese:

Quando si ammette che Chagall è pittore, come è, e che sa darci emozioni, e quali! perché non ammettere che di contro ai dosati intellettualismi raziocinanti di gran parte della nostra pittura, non ci possa essere un poeta, e questo è Chagall e unicamente Chagall, che ci dia la rappresentazione non solo delle cose reali, ma del meraviglioso, del soprannaturale, dell'inconoscibile, di quel che spesso ci offre il sogno, e ce lo rappresenti, come nel sogno, sopprimendo (ed egli lo sopprime) l'unità dello spazio, quella del tempo, le leggi di gravità e altre leggi di natura, senza con ciò far mancare il quadro, ma dandoci anzi l'alto ammonimento che si debbono riconoscere i diritti della libera immaginazione, del discorso poetico nella pittura, della rivelazione dell'inconoscibile? Senza voler istituire confronti, non hanno fatto la stessa cosa Bosch e Breughel?<sup>49</sup>

L'osservazione di Venturi era più sottile, però: Jeronimus Bosch, «l'artista fantasioso che ha scoperto e rivelato una nuova realtà artistica», poteva essere avvicinato al pittore russo

<sup>42</sup> Michel Ragon, *L'aventure de l'art abstrait*, Parigi, Robert Laffont, 1956, p. 21.

<sup>43</sup> Venturi, *Come si comprende la pittura*, cit., p. 203.

<sup>44</sup> Ivi, pp. 221-222.

<sup>45</sup> «Picasso si è sempre occupato di forma, non crede d'immaginare ma di *vedere* l'oggetto che dipinge» (Venturi, *Introduzione*, in *Pablo Picasso. Catalogo della mostra*, [Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1953], a cura di Lionello Venturi, Roma, De Luca, p. 20).

<sup>46</sup> Venturi, *Come si comprende la pittura*, cit., p. 211.

<sup>47</sup> «Nella pittura contemporanea Chagall [...] porta lo stendardo della rivoluzione contro il "mestiere" (a confronto Picasso diventa un pompiere neoclassico), della sommossa delle ragioni del cuore contro la prefettura della intelligenza e la bottega dell'abilità» (Giordano Falzoni, *Chagall a Torino*, "Il Punto", 3, estate 1953).

<sup>48</sup> Venturi, *Come si comprende la pittura*, cit., p. 232.

<sup>49</sup> Viale, *La Mostra di Marc Chagall a Palazzo Madama*, cit.

semplicemente per una condivisa radice anticlassica, staccata dalla concezione del capolavoro «perfetto e assoluto», che mette in secondo piano il rigore tecnico in favore di una presa diretta sulla propria vita interiore. Ma se passa quasi sotto silenzio, schiacciata forse dalla presenza di Venturi, la lettura di un Chagall «religieux» presentata nelle due paginette di Jean Cassou -con i suoi dotti riferimenti a Spinoza e alla Cabala o al verso conclusivo del Paradiso di Dante e allo stato di meraviglia suscitato dallo «chant évident» della sua pittura<sup>50</sup>- quell'osservazione, tutto sommato marginale, riguardo al binomio Chagall-Bosch ha una certa eco, portando talvolta a netti rifiuti<sup>51</sup>, ma anche ad ancor più pericolosi confronti: «qualcosa» chiosa ad esempio Ghiglione, il pittore «avrà attinto dai fiamminghi fra Bosch e Brueghel il Vecchio, ma con un carattere quasi di violenza e di esasperazione coloritiva e talvolta con dolcezza rassegnata e contemplativa come di figurazione mitologica»<sup>52</sup>.

La gran copia di stampa periodica che si riversa sulla mostra, però, è segno dell'effettivo successo della rassegna torinese. Chagall supera nettamente le barriere specialistiche, arrivando persino a fare da sfondo ai rotocalchi di moda. Dell'inaugurazione, che vede presente e visibilmente emozionato l'anziano pittore<sup>53</sup>, dà conto anche la stampa estera, come nel caso di Jean Dragon:

Solennement ouverte, la visite de l'exposition commença. Pas à pas, le ministre et les personnalité firent le tour des salons. Presque devant chaque oeuvre, Chagall rappelait les circonstances dans lesquelles chacune avait été créée, les événements qui n'avaient inspirée. Le tour achevé, un groupe de spectateur désireux d'écouter et d'approcher le maître, firent cercle autour de lui. Les questions fusaient, parfois embarrassantes. Chagall avait réponse à tout, quelquefois par des rappels étranges et spirituels, des images poétiques et une mimique expressive qui charmèrent l'auditoire. Chagall avait vraiment conquis le public de Turin aussi bien par son charme personnel que par les oeuvres exposées, oeuvres où le séduisant narrateur s'est révélé par des images avec la candeur et la puissance d'un primitif<sup>54</sup>.

Anche nei mesi successivi, il pubblico continuerà ad affluire costante alla mostra. Rispondendo a Tridenti, Viale dice che la mostra sta andando molto bene, con una media di mille visitatori al giorno, «come mai è avvenuto. E non si è fatta quasi propaganda»<sup>55</sup>, per un ammontare di quindicimila visitatori al 13 maggio<sup>56</sup>, ventottomila, di cui venticinquemila paganti, a mostra

<sup>50</sup> Jean Cassou, *Marc Chagall*, pp. 26-27.

<sup>51</sup> «Esiste [...] un costume, c'è un linguaggio sia pure dilapidato e uno ci tiene, ci tiene a non sentirsi spiegare da chi non le sa delle cose che egli sa benissimo e così ha il diritto di essere colto da un attacco epilettico se legge come sta scritto nel catalogo della mostra di Chagall che c'è parentela fra lui e Jeronimus Bosch» (Italo Cremona, *Acetilene VII.*, "Paragone", luglio 1953, pp. 59-64).

<sup>52</sup> Giulio Ghiglione, *Fantasmagoria di Chagall nelle sale di Palazzo Madama*, "Alto Adige", 14 giugno 1953.

<sup>53</sup> *Inaugurata la mostra del pittore Chagall*, "Stampa", 23 aprile 1953.

<sup>54</sup> Jean Dragon, *Chagall à Turin au Palais Madama*, "Nice-Matin", 3 maggio 1953

<sup>55</sup> Viale a Tridenti, 2 maggio 1953, AMC, SMO 491.

<sup>56</sup> Viale a Lassaigue, 13 maggio 1953, AMC, SMO 491.

conclusa<sup>57</sup>. A giugno, addirittura, si ristamperà il catalogo, di cui i primi mille esemplari erano già andati esauriti. La mostra di Torino, secondo Sergio Samek Ludovici, «ha finito di popolarizzarlo»<sup>58</sup>.

«Picasso nella Galleria d'Arte Moderna a Roma, Chagall a Palazzo Madama a Torino» scrive Zanzi, «con presentazioni degne di Tiziano e di Masaccio, trovano consensi illimitati da parte di un pubblico abitualmente avaro di attenzione per le mostre di artisti italiani anche di suprema statura, di Antonello da Messina, per esempio»<sup>59</sup>. Delle quasi venticinquemila persone di cui parla Marziano Bernardi, molte avevano persino fatto più di una visita: «prima diffidenti o irridenti, parecchie vi tornarono, perplesse più volte. Non capisco, dicevamo, ma m'interessa, mi piace»<sup>60</sup>. È una mostra «di punta», scrive il critico, e la gente si accalca, la preferisce a quella di Longhi a Milano. Il successo delle due mostre sancisce dunque il gusto del «moderno», per quanto generico, e per quanto questo segnali anche il conformismo raggiunto dall'avanguardia. Sta di fatto, stando alle cronache, che anche il pubblico non avvezzo a questo genere di manifestazioni era andata a vedere queste rassegne. Persino Giorgio De Chirico lo fa notare, raccontando la sua visita a Valle Giulia, come riporta una cronaca del «Secolo»:

La prima domenica dopo la inaugurazione, sono andato a vedere la Mostra di Picasso – racconta De Chirico –; ho trovato una folla notevole, non solo di normali visitatori di gallerie d'arte, ma anche di persone appartenenti a quelle categorie che di solito non usano trascorrere le domeniche in questo modo. Mi impressionò soprattutto una famiglia che, ferma dinanzi alla cassa, guardava con sorpresa i prezzi ed esprimeva il proprio rammarico nel vedere che l'ingresso domenicale non era gratuito e che non vi era nessuna possibilità di sconto. Discussero un po' tra loro, insistettero presso la cassa, uno propose l'alternativa del cinema, ma infine si decisero e, pagati i biglietti, erano cinque, entrarono<sup>61</sup>.

È inevitabile, dunque, che il dialogo a distanza con Valle Giulia prosegua: anche Picasso fa discutere, suscitando un animato dibattito<sup>62</sup> e non poche critiche. Per il giornalista che si cela sotto lo pseudonimo arcadico di Jacopo Sannazaro, in questi casi si sarebbe visto un pubblico snobistico che sarebbe corso in massa anche se si fosse trattato di una mostra benefica degli invalidi del Cottolengo (anch'essi pittori ovviamente), e per un pittore a cui si poteva preferire, a suo modo di vedere, la *naïveté* degli ex-voto: «se credete di essere *a la page*, o *up to date* [...] ammirando

<sup>57</sup> Viale a Lassaigne 21 luglio 1953, AMC, SMO 491.

<sup>58</sup> Sergio Samek Ludovici, *L'espressionismo e l'Europa*, «La fiera letteraria», 15 novembre 1953.

<sup>59</sup> Emilio Zanzi, *Da Picasso a Matisse in una mostra ad Alessandria*, «Corriere del Popolo», 9 maggio 1953.

<sup>60</sup> Marziano Bernardi, *Svolta del gusto*, «Le Arti», luglio-ottobre 1953.

<sup>61</sup> Giorgio de Chirico, *Verità sulla mostra di Picasso*, «Secolo», 20 maggio 1953.

<sup>62</sup> Anna Mattiolo, *1953: le Mostre di Roma e Milano*, in *Picasso 1937-1953. Gli anni dell'apogeo in Italia*, (Roma, Galleria Nazionale d'arte Moderna, 12 dicembre 1998-15 marzo 1999), a cura di Bruno Mantura, Anna Mattiolo, Anna Villari, Torino, Allemandi, 1998, pp. 154-178. Su Picasso in Italia si vedano anche le precisazioni di Maurizio Calvesi, *Tre e non due i viaggi di Picasso in Italia*, «Storia dell'arte», 116/117 (n.s. 16/17), gennaio-agosto 2007, pp. 257-265.

Chagall, credo che vi sbagliate di grosso»<sup>63</sup>. Sono la deformazione espressionista delle forme e l'invenzione fantastica, in definitiva, a non andare a genio a certa stampa un po' qualunquista; ma gli stessi caratteri sono anche i punti di forza che suscitano l'ammirazione di un'altra parte della critica: «nessuno vorrà [...] negare [...] che la fantasia di Chagall, prima di tradursi in abitudine pittorica, in un vezzo o in una astuzia, insomma in una "cifra", sia germinata dalle profondità oscure del subcosciente; nessuno potrà non riconoscere che la spietatezza di Picasso quando riduce un volto d'uomo, di donna, peggio, di bambino a un ceffo orrendo, a un *monstrum* agghiacciante, adombri –nella stessa cinica indifferenza alla realtà naturale in cui sempre il cattolico scorge il riflesso divino- un giudizio portato appunto su un tempo, una società, un costume»<sup>64</sup>.

Non di rado, sulla stampa ci si interroga se ci sia un legame fra la ricerca artistica e le origini ebraiche del pittore: se lo chiede Samek Ludovici, recensendo il libro di Paolo D'Ancona sull'*Espressionismo*<sup>65</sup>, ragionando se esista un'arte propriamente ebraica e non, piuttosto, un'arte fatta da artisti e intellettuali ebrei<sup>66</sup>; lo stesso accostamento della pittura di Chagall ai racconti di Kafka si fondava sulla stessa domanda<sup>67</sup>. «Indomabile emigrante quasi esiliato», in fondo, «pare trovi riposo solo nella fantasia dei suoi sogni»<sup>68</sup>.

Per Marziano Bernardi, in tal senso, non ci sono dubbi: «Chagall è russo ed ebreo: cioè, ancestralmente, un rappresentante della cultura e del gusto orientale. I suoi rabbini e David e Mosé dalla barba verde, l'angelo e i nudi di fiamma, la violenza espressionistica del colore che s'alterna con la struggente dolcezza delle forme allungate, guizzanti, quasi eteree nel sensuale rapimento d'amore, l'insorgere continuo dell'orrido accanto alla verginale purezza: questa contaminazione incessante del celestiale col mostruoso [...] rientra nella tipica irrazionalità dell'arte orientale; e nessun stupore quindi provoca l'accusa fatta da Chagall al Cubismo, sintesi moderna della razionalità occidentale, d'essere troppo "realistico", cioè d'insistere su una forma plastica da scomporre e da riorganizzare quale dato "oggettivo"»<sup>69</sup>.

Renata Cipriani, invece, sottolinea l'importanza del teatro ebraico nella formazione del pittore: «gli schizzi per la decorazione murale del teatro [...] comprovavano quanto Chagall ebbe ad affermare, che gli attori del teatro ebraico avevano imparato da lui a muoversi, a truccarsi, per portare alla massima tensione il profilo del dramma per frantumare ogni rapporto con una pateticità realistica e

---

<sup>63</sup> Sannazaro, *Le mostre solenni*, cit.

<sup>64</sup> Bernardi, *Svolta del gusto*, cit.

<sup>65</sup> Paolo D'Ancona, *Modigliani, Chagall, Soutine, Pascin. Aspetti dell'espressionismo*, Milano, Edizioni del Milione, 1952.

<sup>66</sup> Samek Ludovici, *L'espressionismo e l'Europa*, cit.

<sup>67</sup> Paolo De Benedetti, *La patria di Chagall*, "Postille", giugno-luglio 1953, pp. 95-96.

<sup>68</sup> Ghiglione, *Fantasmagoria*, cit.

<sup>69</sup> Marziano Bernardi, *Fantasia di Chagall*, "Gazzetta del Popolo", 22 aprile 1953.

giungere alla poesia per la sola via del grottesco»<sup>70</sup>. Questo, infatti, gli aveva consentito di sganciarsi dal Cubismo del primo periodo parigino e di trovare una propria dimensione: «Tutti codesti esercizi di illustrazione sembran di fatto aver dato il colpo di grazia alle velleità cubiste di Chagall, ed aver favorito, insieme alle condizioni di vita più distese in seguito al ritorno in Francia e al matrimonio con Bella, il suo aprirsi verso un'esposizione più diretta di quei concetti che gli rimanevan sacrosanti dopo il crollo degli ideali politici e religiosi avvenuto proprio al momento in cui egli era andato a cercare la sua patria, la sua nazione»<sup>71</sup>.

Non ha dubbi, invece, Guido Ludovico Luzzatto, che sulla "Rassegna mensile di Israel"<sup>72</sup> evidenzia proprio la discendenza dell'iconografia chagalliana dalla cultura del popolo ebraico:

Come Ezechiele vedeva le ruote piene di occhi in tutto il cerchio, o vedeva la figura di una mano umana nelle quattro ali di quattro cherubini, così Chagall vede forme nelle forme, in visioni di sfere di sogno, ma anche in una meravigliosa necessità di pittura che continuamente si accende, si anima, e solleva il procedere vertiginoso di tinte preziose.

Il linguaggio immaginoso di tanti *chassidim* che non hanno mai toccato pennelli, l'impeto inventivo, figurativo, di tanti ebrei nelle cittadine di Russia, di Lituania, di Polonia fra le nevi e le foreste, hanno trovato per la prima volta l'effusione nel canto pittorico di un uomo timido, e predestinato all'involontaria, all'imperiosa manifestazione di eloquio coloristico<sup>73</sup>.

Mostrando le radici culturali dell'arte "fantastica" di Chagall, questa lettura offriva un retroterra a quella che per la critica italiana era un'invenzione di natura prettamente onirica. La dimensione del sogno, infatti, è frequentissima in un gran numero di recensioni. Vi si parla di metafore illustrate, di irrazionalità, di favole e persino di letteratura «come la lettura di un vasto poema d'amore e d'umanità»<sup>74</sup>. Solo Raffaele Carrieri, cui sono ben chiari, non solo in relazione a Chagall, i rapporti fra arte e vita, nota che il mondo animale del pittore russo ha un'origine nella tradizione del suo paese natale, Vitebsk, seppure la brillante inventiva verbale dello scrittore abbia la meglio: «Un ciclo di metafore con l'unanime partecipazione d'uccelli, quadrupedi, lune, galli e pesci. Per un altro pittore un fiume, una fattoria, un funerale o uno sposalizio possono essere temi e soggetti. Per Chagall sono fiabe, misteri, metafore. Solamente nei sogni si possono immaginare dimensioni come le sue: un panorama minuscolo come un cappello, un candeliere che prende tre piani, un tavolo

<sup>70</sup> Renata Cipriani, *Marc Chagall*, "Lo spettatore emiliano", agosto 1953, pp. 385-386.

<sup>71</sup> Ibidem.

<sup>72</sup> Guido Ludovico Luzzatto, *L'eposizione di Chagall a Torino*, "La rassegna mensile di Israel", settembre 1953, pp. 407-415.

<sup>73</sup> Ivi, p. 407. Luzzatto riconosce anche i limiti di questa derivazione iconografica: «si teme che Chagall ora possa ripiegarsi troppo sul suo repertorio, e ripetersi, variando appena le composizioni degli stessi elementi; ma se lo si teme oggi, a questo traguardo, è perché finora Chagall non ha mai dato ripetizioni, moltiplicazioni delle sue creazioni, come tanti pittori, più attivi sul piano esecutivo: tutto è intensamente delicato, e sempre nutrito di vitalità propria. Tutto è sgorgato dalle profonde radici di esperienza umana» (Ivi, p. 414).

<sup>74</sup> Giulio Ghiglione, *Poesia di Chagall*, "Il Secolo XIX", 6 maggio 1953.

grande come una piazza, e un pendolo che vola su un'antica provincia russa come l'aeroplano di Giulio Verne. Il gallo dell'Isba è un falò»<sup>75</sup>.

«Specifici elisir», scrive invece un altro scrittore, Libero Bigiaretti, «debbono essere l'estro, la fantasia, il sogno, soprattutto una lunga *rêverie* che permette al pittore, e a noi, di chiudere gli occhi a Parigi e di ritrovarsi a Vitebsk e dintorni»<sup>76</sup>. Eppure, prosegue, non è detto che la sua non sia poi una nuova realtà, ma un mondo altro, cresciuto in assenza di forza di gravità: «Si può credere a Newton e giurare sulla legge di gravità, ma non si può non dar retta a Chagall e credere con lui che gli asini volino. Chagall ci convince che nell'aria volteggiano coppie di amanti dal volto bianco e turchino, che alcune di esse cavalcano galline grandi quanto una "utilitaria", che campanili a pera si innalzano come molgofiere, che vecchi ebrei in gabbana si aggirano, enormi, a spegnere i lumi di Vitebsk soffiando dentro le finestre, che infine una mucca o un asino possono suonare il violino»<sup>77</sup>. Spesso, però, si sente la necessità di distinguere fra dimensione onirica e fantasia<sup>78</sup>, nella loro relazione con la memoria. Per Guido Ballo, in particolare, «Chagall è forse il pittore contemporaneo che più di tutti gli altri si vale della memoria; e traspone, con un valore che resta in fondo elegiaco, le immagini del paese lontano della sua infanzia»<sup>79</sup>.

Questo aspetto, poteva anche ritorcersi contro l'artista stesso: il ricordo d'infanzia, infatti, poteva anche rivoltarsi in uno scandaglio degli «urti psichici del subcosciente»<sup>80</sup>. La ragione per cui Chagall inserisce animali nei quadri, portando persino a una lettura psicodiagnostica<sup>81</sup>, starebbe infatti nella sua compassione infantile per gli animali uccisi visti nella bottega del nonno macellaio (e macellaio secondo gli usi ebraici di macellazione della carne): da lì infatti sarebbero nate quelle immagini sognanti, come se il pittore avesse trasfigurato continuamente delle memorie dell'infanzia<sup>82</sup>. «Secondo lui», scrive Marisa La Barbera, «le mucche, appena morte, mettono le ali. Le galline no,

<sup>75</sup> Raffaele Carrieri, *I sogni di Chagall*, "Epoca", 19 luglio 1953. Anche per Guido Ballo «La favola dà vita a personaggi dentro le mucche, fa volare i pesci nel cielo, porta tra le nuvole vecchi orologi a pendolo, fa adagiare due innamorati in un mazzo di fiori, sopra un tavolino, mentre un mendicante suona sul tetto di un villaggio» (Guido Ballo, *Motivi lirici e colore fantastico*, "Avanti!", 6 maggio 1953).

<sup>76</sup> Libero Bigiaretti, *Zero a Chagall ultimo della classe*, "Milano Sera", 27 maggio 1953.

<sup>77</sup> Bigiaretti, *Zero a Chagall*, cit., gli fa eco Marius Russo, forse in riferimento al famoso *Alla Russia, agli asini e agli altri*: «Uomini e cose sono fuori dalle leggi di gravitazione e ubbidiscono a una forza medianica che li trascina come in un turbine e li disperde per la superficie del quadro negli atteggiamenti e nelle pose più assurde. Un uomo può anche perdere la testa in quel turbine, dico che può perderla letteralmente e, così decapitato, continuare a vivere in un ordine formale in cui la sua testa, staccata dal busto, non può entrare» (Marius Russo, *Se questo è un quadro...*, "Torino", maggio 1953).

<sup>78</sup> «Pittura onirica la sua, non di fantasia. Opere del genere non sono concepite a priori nella loro totalità, ma nascono in seguito a un graduale arricchimento. L'artista, nella formazione della sua opera, pone intorno a un elemento centrale, rappresentante un'idea, uno spunto, un ricordo, altri elementi che per gioco, per istinto o con intenzione, inserisce nella sua composizione che, alla fine, risulta più che mai inattesa e improbabile» (Russo, *Se questo è un quadro...*, cit.).

<sup>79</sup> Ballo, *Motivi lirici e colore fantastico*, cit.

<sup>80</sup> Bernardi, *Fantasia di Chagall*, cit.

<sup>81</sup> Mario Musella, *Una psicanalisi a colori. La mostra di Chagall a Torino*, "Il Mattino", 29 aprile 1953.

<sup>82</sup> De Benedetti, cit.

perché le hanno già. Poi volano in paradiso»<sup>83</sup>. Potrebbe sembrare, di primo acchito, una delicata metafora per restituire quell'endiadi fra arte e vita su cui aveva insistito Venturi. Il tono, però, cambia subito, poiché «per universale disgrazia, scoperse che sapeva dipingere», e oltretutto, «essendo molto economo», avrebbe comprato pochi colori: il rosso, il verde e il blu. Pertanto, «a furia di riempirsi l'inconscio di bestie morte, che era diventato peggio di un mattatoio, a un certo punto sentì il bisogno di liberarsene, e poco per volta le trasferì su dei pezzi di tela, e le chiamò quadri»<sup>84</sup>.

Eppure, questo perpetuarsi di una dimensione infantile nella pittura di Chagall viene preso molto seriamente, se Riccardo dal Piazza, ispettore scolastico capo di Torino, scrive a Viale il 28 maggio 1953: «sto attualmente compilando uno studio sul disegno spontaneo inteso come linguaggio grafico e come arte infantile, e mi sarebbe molto utile, per riferimenti e confronti che intendo fare, avere la fotografia di due caratteristiche opere di Chagall esposte alla Mostra di Palazzo Madama»<sup>85</sup> (in particolare si tratterebbe del quadro n.° 100 e del disegno n.° 207). Del resto, anche un tale «dottor V.», neurologo, visitando la mostra insieme all'amico Renato Cenni, avrebbe affermato che la mostra gli ricorda «il clima tipico delle mostre di disegni di alienati»<sup>86</sup>.

Come sempre, però, le stroncature che si avventano sulla mostra non superano la polemica sterile. Si può dare qualche credito, forse, ad alcune osservazioni di Cenni e al suo racconto di una visita con amici alla mostra. Pur avendo una certa simpatia per il pittore, ritiene che questi non regga un'esposizione con un numero così elevato di opere: «il somarello volante visto una volta entusiasma, visto due volte diverte, visto dieci volte annoia»; oltretutto «c'è chi dice che le sale non si prestano ad una mostra di questo genere, che era più adatta una costruzione moderna tipo Salone dell'Automobile; c'è chi dice che le decorazioni antiche disturbano Chagall e chi dice che Chagall disturba le decorazioni antiche»<sup>87</sup>.

Per i detrattori della mostra, altrimenti, non si salva nulla: si depreca il fatto che si sia dato tanto spazio in un luogo pubblico, poiché «Palazzo Madama è roba civica»<sup>88</sup>. Lo stesso Venturi finisce bollato come un «criticone» imprigionato in un ruolo ufficiale che lo obbliga a dire, come sarebbe successo a Roma, «più scempiaggini di Cacasenno al seguito di Bertoldo»<sup>89</sup>, la sua critica viene definita «abbastanza pedestre»<sup>90</sup>. Non gli si perdona, ma senza argomenti, il paragone con Bosch:

<sup>83</sup> Marisa La Barbera, *Marc Chagall*, "Corriere di Mondovì", 13 agosto 1953 (ma anche su "La vedetta", 13 agosto 1953).

<sup>84</sup> Ibidem.

<sup>85</sup> Riccardo dal Piazza a Viale, 28 maggio 1953, AMC, SMO 491.

<sup>86</sup> Renato Cenni, *Incontro a Palazzo Madama con l'opera-omnia di Marc Chagall*, 15 giugno 1953.

<sup>87</sup> Ibidem.

<sup>88</sup> Angiolo Biancotti, *Chagall!! O della fantasia...badalucca*, "Domenica espresso", 17 maggio 1953.

<sup>89</sup> Ibidem.

<sup>90</sup> Sannazaro, *Le mostre solenni*, cit.



l'“acetilene” dell'omonima rubrica di Italo Cremona su “Paragone”<sup>91</sup>, forse, cela anche, implicitamente, una posizione di Longhi, che non commenta direttamente le affermazioni del collega-rivale, ma dà spazio sulla sua rivista alle parole velenose del pittore torinese. Per De Chirico, invece, la colpa di Venturi è genericamente la stessa degli altri critici italiani sostenitori della linea francese verso la modernità, inficiata, a suo dire, da troppi interessi mercantili<sup>92</sup>.

A onor del vero, precisa un commentatore a mostra quasi conclusa, «vi fu chi scrisse contro Chagall senza vederla, e chi si scandalizzò di tanta approssimazione»<sup>93</sup>. Ecco dunque ridicole storpiature come il nome del pittore italianizzato in un grottesco «Sciagallo»<sup>94</sup>, o la parodia su un foglio dialettale<sup>95</sup>, o addirittura le accuse, che avvicinano ancora Picasso e Chagall, di una pittura “demoniaca”: «Il *demoniaco* di Chagall è più discreto, triste e decadente, meno luciferino [di Picasso, Nda]»<sup>96</sup>. Tanto mostruoso, anzi, da poter invitare il visitatore alla fuga, come l'*Autoritratto*, secondo La Barbera: «Vedete un bel ragazzo verde, dai lunghi capelli blu, mentre rimescola laboriosamente i colori. Per un po', le cose non cambiano. Improvvisamente vi accorgete che il giovanotto ha due teste: una è la sua, l'altra è una testa di mucca. Dopo di che se non aveste pagato per entrare, uscireste di corsa»<sup>97</sup>.

Non era mai capitato, invece, che un visitatore si sentisse in dovere di esternare con una lettera anonima rivolta a Viale la propria indignazione per la mostra appena visitata:

Egregio dott. Viale,

lo scrivente è un vecchio pittore militante (oltre ottantenne) che ha visitata la Mostra Chagall, ed ecco in breve esposta la sua personale opinione: l'Arte in ogni epoca e luogo fu ritenuta sempre l'espressione del Bello, e mai del deforme, o dello strambo....ed esercitò sempre un'alta funzione sociale. A mio avviso la Mostra Chagall dimostra tutto il contrario...quanta tela sprecata e quanto colore sciupato! La pittura prima di tutto è forma, se manca la forma non è più pittura.

Non mi è mai successo di vedere in vita mia una sequela di sgorbi di deformità, di stramberie, di assurdità tali...da far venire i brividi... la cosa poi che demoralizza è nel constatato nei giornali di Torino ed altrove gli sperticati elogi, l'esaltazione di tanta turpitudine. In merito ho interpellato diverse persone che visitarono la Mostra, sia del ceto artistico, sia del ceto intellettuale....e tutti quanti sono della mia opinione. L'opinione pubblica (che è quella che conta) poiché Vox populi Vox Dei, condanna questa mostruosa accolta di assurde, ridicole,

<sup>91</sup> Italo Cremona, *Acetilene VII*, “Paragone”, luglio 1953, pp. 59-64.

<sup>92</sup> De Chirico, cit.

<sup>93</sup> Elena Quarelli, *Chagall se ne va*, “La voce della giustizia”, 11 luglio 1953.

<sup>94</sup> Jacopo Sannazaro, *Chagalliana*, “Gazzetta del lunedì”, 15 giugno 1953. Questo articolo, e altri dello stesso tenore, incontreranno la critica di qualche lettore, che deplorerà i toni da bollettino parrocchiale degli articoli a questa firma: *La mostra di Chagall*, “Stampa”, 25 aprile 1953.

<sup>95</sup> «Sai nen se cost a sia 'l segret ëd Chagall. Ma forse a l'è pròpi sì la rason pi profonda 'd so distach. A l'è nen dij nòstri. Ant noi a-i-è forse ancora queicòsa 'd col sentiment instintiv ëd l'armonia, che ai vej dij vej aj fasia arconòsse la blèssa e aj fasia adoré an ginojon la Vénere capitolina» (P.P., *Da Chagall a Manzoni d'Asti*, “Ij brandé. Giornal ed poesia piemontesa”, 15 agosto 1953).

<sup>96</sup> Quarelli, *Chagall se ne va*, cit.

<sup>97</sup> La Barbera, *Marc Chagall*, cit.

presuntuose asinerie, fatto che fa poco onore agli organizzatori ed alla città di Torino. È uno sfregio all'Arte ed alla cittadinanza. L'Intendenza alle Belle Arti non doveva permettere un'onta simile. Credo che l'Arte non si sia mai degradata come in questi tempi, non è solo decadenza, ma obbrobriosa aberrazione. A Roma, città sacra dell'Arte, è successo qualcosa di peggio...quel gran ciarlatano di Picasso ha terrorizzata la cittadinanza Romana colle sue mostruosità...e pensare che nei giornali locali si dice di quegli sgorbi mirabilia. Il mondo credo che non fu mai sconvolto come in questi momenti...si chiama bianco il nero...e nero il bianco; mirabile il deforme, il Bello cosa del passato. Gli asini presuntuosi tipo Chagall, Picasso, sono gli esaltati, i fortunati. Questo fa pensare all'opinione di un tedesco, Bismark il Cancelliere di ferro: Vi è al mondo una cosa veramente incommensurabile, è l'imbecillità umana. E credo questo una verità sacrosanta.

Senta, Egregio dott. Viale, non si lasci gabbare dai cialtroni, organizzatori di tali mostre, Ella dia esempio di onestà e di equilibrio, poiché è creduto un galantuomo, sarà un benemerito dell'arte e della città di Torino.

Un modesto vecchio pittore e galant'uomo<sup>98</sup>.

Segue un'altra lettera, in data 30 luglio:

Lo scritto anonimo è generalmente parlando cosa riprovevole, ma ogni regola ha le sue eccezioni; il caso attuale forma veramente l'eccezione. Lo scrivente, vecchio artista pittore, esprime non una sua personale convinzione, ma l'opinione della maggioranza, avendo sentito il parere dei più, sia di competenti sia di semplici amatori d'arte. Ed ecco di che si tratta: A Torino le incursioni dell'ultima guerra hanno distrutto la sede del Museo d'Arte moderna, le opere di pittura e di scultura giacciono al presente in locali bui, umidi, e forse alla discrezione dei topi... non sarebbe conveniente disporre tale prezioso materiale Artistico nelle splendide sale del Palazzo Reale? Provvisoriamente s'intende, fino a che si costruisca l'edificio nuovo. In questo momento Torino pensa al Teatro Regio, cosa forse più urgente...ma sarebbe cosa anche conveniente e logica sistemare provvisoriamente il Museo Civico. I Torinesi avrebbero il vantaggio di ammirare tante splendide opere d'Arte, che formano detta collezione, collezione ammirata in passato, non solo dalla cittadinanza, ma da molti stranieri.

Il Papa Silverio di Maccari, il Masaniello di Marinelli, l'Atala del nostro Gastaldi, il Barbarossa di Giugliani di Susa, l'agguato di G.B. Quadrosse, i funerali di Tiziano de Gamba...e parecchie altre preziose tele...che non tutte le Gallerie d'Italia possono vantare, e che invidiano a noi Torinesi. Creda, Direttore egregio, che questa è l'opinione di più e non un'idea personale di chi scrivee le attuali righe. Infatti sarebbe un vero peccato tenere nascoste tante sì belle opere, fra cui veri capolavori.

In tal caso i Torinesi verrebbero compensati della brutta impressione riportata dalla mostra Chagall. La maggioranza dei visitatori, non furono solamente male impressionati da tante cervellotiche fantasie di quest'ebreo nato in Russia, ma scandalizzati nel vedere l'Arte così prostituita. Questo Chagall non si può dire che sia un pittore originale...è un malato di cervello, scadentissimo nel disegno e colorista infame. Questa mostra è ritenuta dai pi una spregiudicata, farisaica montatura e nulla più. Si è saputo che a Roma si è fatto di peggio con Picasso ed i suoi mostruosi aborti, bisogna proprio concludere che la fortuna è tre volte cieca nel favorire tante scempiaggini, tante offese all'Arte! Speriamo che il tempo (che fu sempre galantuomo) ponga fine ad un tale stato di cose.

Ecco, Direttore Egregio, l'impressione collettiva dei più<sup>99</sup>.

<sup>98</sup> Lettera non firmata a Viale, 25 luglio 1953, AMC, SMO 491.

<sup>99</sup> Lettera non firmata a Viale, 30 luglio 1953, AMC, SMO 491.

### **III.3 Morandi, Casorati e Birolli.**

L'organizzazione di "Francia-Italia" 1953 sembra complicarsi progressivamente. Oltre al ritardo accumulato dalla commissione italiana, dalla documentazione conservata si fatica a seguire il filo di certe dinamiche. Sebbene i lavori per parte francese fossero ampiamente avviati, in questa occasione arrivano a Torino una serie di conferme da parte dei pittori francesi, come se l'invito fosse giunto loro direttamente dall'Italia. Dalla lettera di accettazione di Zao Wou-ki, ad esempio, si deduce che il pittore non aveva avuto fino a quel momento nessun contatto con Cogniat, che ora contatterà per accordarsi circa la partecipazione<sup>100</sup>. Analogamente, arrivano a Torino le risposte affermative di Jean Pougny (25 maggio), André Plasson (20 giugno), e Boussard (31 maggio). Era stato lo stesso Cogniat, infatti, a suggerire che gli inviti giungessero direttamente da Torino: questo avrebbe dato agli occhi degli artisti un'ufficialità più evidente all'invito, anche se, al tempo stesso, indicava un accentramento di funzioni da parte della segreteria dei musei Civici, scaricando di responsabilità organizzative la commissione francese.

Ma il problema principale, per parte italiana, è di non riuscire a costituire una sala personale da contrapporre a quella di Villon: se il rifiuto di Morandi era stato netto, convincere Casorati non sarà più facile. In un primo tempo, anzi, anche questi aveva rifiutato in maniera recisa l'invito, sebbene avanzando motivazioni piuttosto puerili. Viale si era servito di tutti gli argomenti a sua disposizione per convincerlo: «L'anno scorso ti abbiamo ammirato ed applaudito a Venezia; ma è da tempo che tu non presenti una personale a Torino, e mi pare che questo mentre darebbe alta dignità e onore a "Francia-Italia" non dovrebbe dispiacere neanche a Te. Tutto verrebbe fatto naturalmente con la tua collaborazione e secondo i tuoi desideri»<sup>101</sup>. Ma Casorati, il 12 giugno, risponde in termini negativi: «Avevo deciso di non esporre alla Mostra Italia Francia prima di ricevere il nuovo invito e non posso fare a meno di mantenere questa decisione, non ostante apprezzì in tutta la sua estensione questo atto di stima e di fiducia che mi vien data e di cui sono a te ed a tutti i commissari veramente molto grato. Sicuramente ti dirò che non trovo giusta l'esclusione – per la terza volta – dalla mostra di Daphne, come del resto non trovavo giusta la scelta degli inviti dell'anno scorso, non giustificate da criteri di tendenza e tanto meno da criteri di qualità... Non so a quale artista sia tornato quest'anno l'invito, ma mi basta l'esclusione di Daphne [Casorati, N.d.A.] per confermarci che la scelta sia ancora – naturalmente secondo me – ingiusta ed arbitraria, anche se- anzi specialmente se convalidata da conteggi di voti. So che agendo così scontento tutti – me stesso, voi della

---

<sup>100</sup> Zao Wou-ki alla segreteria, 25 maggio 1953, AMC, SMO 480.

<sup>101</sup> Viale a Casorati, 10 giugno 1953, AMC, SMO 480.

Commissione e specialmente mia moglie che non si sente per nulla menomata del mancato invito e che mi incita ad esporre... ma credo di dovere agire così»<sup>102</sup>.

Il 16 giugno Viale comunicherà a Casorati che Umberta Nasi aveva esteso l'invito «alla gentile signora», e sollecita il maestro a questo punto ad accettare a sua volta l'invito, facendo presente che «Pittori d'Oggi – Francia-Italia potrà avere anche dei difetti; ma i difetti si correggono appunto con la franca collaborazione di tutti, e specie di chi ha nome ed autorità come hai tu. L'essenziale è che si abbia e si riesca a mantenere a Torino una manifestazione internazionale d'arte»<sup>103</sup>. Lo stesso giorno, Casorati risponde:

Caro Viale,

Confesso che mi dispiace molto scrivere questa lettera che spero non debba in alcun modo offuscare, turbare i nostri rapporti amichevoli. Non solo, ma voglio ancora una volta ripeterti che sono assai riconoscente a te e a tutta la Commissione della Mostra a Italia-Francia per il cortese invito rivoltomi. Ho creduto di non poterlo accettare e ti ho già detto il perché.

Leggendo la tua lettera di ieri e soprattutto per l'invito ad esporre giunto a Daphne da parte della Signora Nasi, mi viene il dubbio che tu non mi abbia capito, che tu abbia creduto che io chiedessi un invito per mia moglie. No, il chiedere non è nelle mie abitudini e ti assicuro di non aver mai raccomandato a chicchessia Daphne! Non solo, ma tutte le volte che i colleghi di una Commissione di cui facevo parte, votavano favorevolmente per attribuire un premio ad un suo quadro, ho sempre messo un veto assoluto. Mi è successo pochi giorni orsono a Bari.

Auguro alla "Italia-Francia" la riuscita che lo sforzo dei promotori merita e spero che la coraggiosa manifestazione, emendata da quelli che per me sono i suoi difetti, non solo rimanga, ma rifiorisca sempre più a Torino<sup>104</sup>.

Il giorno successivo anche Daphne Casorati risponderà declinando l'invito di Umberta Nasi, motivando che le opere che avrebbe riservato per la manifestazione erano già esposte altrove. Solo il 21 agosto tornerà sui suoi passi, una volta appreso che la data di inaugurazione era stata spostata al 4 settembre, seguita dal marito (24 agosto) che si renderà disponibile a esporre sette o otto opere «recentissime»: «il ritardo dell'inaugurazione» commenterà Viale, «è stato dunque provvidenziale». Questo ritardo, però, non era dovuto soltanto alla difficoltà di costituire una sala personale. La Commissione, al suo interno, era profondamente divisa su posizioni di fondo, non senza tensioni: Arcangeli, per esempio, lamenterà con Viale la necessità di tenere presenti i rapporti personali degli artisti coi critici: il non poter invitare artisti già proposti lo metteva in imbarazzo con i suoi artisti bolognesi, e altrettanto sarebbe capitato a Pallucchini se si fosse proposto, per esempio, l'invito a Santomaso e non a Vedova<sup>105</sup>. Gli artisti stessi, del resto, si erano sentiti esclusi dalle scelte della Commissione, come se questo significasse un giudizio di valore sul loro lavoro: «C'è ormai in giro

<sup>102</sup> Casorati a Viale, 12 giugno 1953, AMC, SMO 480.

<sup>103</sup> Viale a Casorati, 16 giugno 1953, AMC, SMO 480.

<sup>104</sup> Casorati a Viale, 16 giugno 1953, AMC, SMO 480.

<sup>105</sup> Arcangeli a Viale, 13 luglio 1953, AMC, SMO 480.

per l'Italia il tentativo di scavalcarci», aveva confidato Santomaso a Birolli «con la scusante della rotazione, a Torino Italia-Francia non figureranno più i nostri nomi ma bensì vecchi maestri e non so chi altro, si era tentato di fare altrettanto per importanti mostre in preparazione ma la manovra è stata sventata»<sup>106</sup>.

Frattanto, Carluccio stava agendo per proprio conto per garantire la partecipazione degli artisti più titubanti. Al tempo stesso, come si evince da una lettera inviata a Birolli alla fine di giugno, la sua ferma opposizione alla formula adottata per la mostra non era venuta meno. Anzi, scrivendo all'amico pittore per assicurarsi la sua partecipazione –necessaria per garantire la qualità della rassegna- ribadisce in modo deciso la sua posizione, al punto da aver spinto la commissione a rivedere ancora una volta i suoi piani:

Caro Birolli,

Ti scrivo perché so che hai dato a suo tempo la tua adesione alla Mostra Francia Italia, per pregarti di non mancare e di far seguire alla adesione scritta quella delle opere.

Ti ho detto a Brescia che la formula di quest'anno non mi soddisfaceva, ma non ti ho mai detto che mi sono battuto dal principio per modificarla almeno in parte.

E mi sono battuto sino a questo momento e finalmente con effetto positivo, difatti domani si riunisce il comitato per provvedere a modificare la linea della mostra con, o senza l'adesione del comitato per gli inviti etc.

Cerco di far diventare la terza edizione un riesame delle precedenti oltre che un allargamento del panorama.

Ti sarò grato se mi rassicurerai sulla tua partecipazione, perché è evidente che tutta la battaglia andrebbe a vuoto se mi manca la vostra adesione implicita<sup>107</sup>.

Convincere Birolli, però, non era semplice, e doveva richiedere anche qualche compromesso. Il pittore doveva avergli chiesto determinate garanzie, tanto che il critico, pur non potendosi impegnare a nome del comitato, gli assicura da parte della Bussola l'acquisto di almeno un quadro, e che, in caso di vendita in mostra, «La Bussola non tratterà che la somma stabilita per l'acquisto di cui al capoverso precedente e la percentuale sulle vendite stabilita dal comitato, mentre tutto il rimanente sarebbe stato versato al pittore»<sup>108</sup>. In quell'anno, infatti, i Musei Civici di Torino acquisteranno il *Tramonto della luna* esposto in mostra, per una cifra superiore alle 127.000 lire di importo netto conferito direttamente al pittore<sup>109</sup>.

<sup>106</sup> Santomaso a Birolli, 24 maggio 1953, in Somaini, *Otto pittori*, cit., p. 127.

<sup>107</sup> Carluccio a Birolli, Torino, 25 giugno 1953, ACGV, Fondo Birolli.

<sup>108</sup> Carluccio a Birolli, Torino, 18 agosto 1953, ACGV, Fondo Birolli.

<sup>109</sup> Carluccio a Birolli, Torino, 24 ottobre 1953, ACGV, Fondo Birolli. Birolli accenna a questo impegno anche in una lettera a Cavellini: «Ho spedito direttamente a Carluccio tre tele nuove: Tramonto della luna - Trebbia sul pagliaio e Storia di mare. Una di queste la acquista Carluccio avanti all'apertura della Mostra. Così ho potuto rimediare al tuo comprensibile rifiuto. Domandar quadri di collezione è sempre un dare fastidio. Tanto più che di opere ne ho. Ho trovato un corriere e ho spedito a rotolo, in difetto di mezzi. Credo di aver fatto un balzo in avanti. Il registro è più elevato e il contenuto ben pronunciato quadro per quadro. Vedrai come la natura ispira le soluzioni più imprevedute,

Carluccio sta consolidando in quel momento la sua posizione a Torino: nella stessa lettera, infatti, confida di dover rivedere i suoi rapporti con La Bussola, ma al contempo prevede un miglioramento della sua situazione e della sua possibilità di azione diretta, «potendo disporre di una più consistente massa finanziaria»<sup>110</sup>. La stessa scelta dei quadri da inviare, del resto, non era stata semplice. In prima battuta, Birolli era ricorso nuovamente a Cavellini, chiedendo a lui di inviare qualcosa dalla sua collezione<sup>111</sup> incontrando però delle sensate obiezioni da parte del collezionista: «dovresti sempre presentarti con un vestito nuovo in società [...]. Uno dei nuovi è stato l'anno scorso a Torino "verde e blu per la Liguria" uno è stato visto alla mostra del Milione»<sup>112</sup>.

Non era inconsueto che per la mostra ci si rivolgesse, oltre che agli artisti stessi, a prestiti da parte di collezionisti: Cavellini stesso presterà uno dei tre quadri di Vedova esposti<sup>113</sup>, mentre acquisterà in seguito *T.51-7* di Hans Hartung, allora prestato dalla Galerie Louis Carré di Parigi per la mostra. Più insolito, invece, il ricorso a prestiti da musei stranieri, come invece accade, su indicazione della galleria Maeght, con la richiesta di prestito di *Orange au jardin*, la tela di Jean Bazaine del 1952 che proprio il mercante parigino aveva appena venduto allo Stedelijk van Abbe Museum di Eindhoven<sup>114</sup>. Il prestito viene accordato da De Wilde, direttore del museo, ma non senza qualche riserva su certe abitudini dei mercanti: «ils exigent que les musées fassent de la propagande pour leurs peintres mais il ne dispose jamais de leurs toiles et evitent de se mettre en contact avec des musées et des collectionneurs privés»<sup>115</sup>.

Due giorni dopo la lettera del 25 giugno a Birolli il Comitato si sarebbe riunito nuovamente per ripensare la mostra<sup>116</sup>. Era chiaramente impossibile, ormai, inaugurare fra il 12 e il 20 luglio come preventivato, e quasi d'obbligo rimandare l'apertura a settembre (il 3), dato che non era stato possibile mettere insieme né una sala di Morandi, né di Casorati (che accetterà solo in agosto) né di

---

come nella "Tebbia nel pagliaio". Ho in cantiere una tela di quattro metri quadrati, che è la decima» (Birolli a Cavellini, 19 agosto 1953, Brescia, Archivio Cavellini).

<sup>110</sup> «Quel fatto nuovo di cui accennai - e cioè la mia assunzione a critico della Gazzetta del Popolo - è anch'esso cosa avvenuta. Ho già cominciato la mia collaborazione. La mia situazione alla Bussola deve essere riveduta per ragioni di delicatezza, anche se ciò non mi viene domandato dalla Direzione del Giornale. Ma penso di aver trovato una soluzione che continuerà e probabilmente migliorerà il mio indirizzo, potendo disporre di una più consistente massa finanziaria. In questo quadro, non appena realizzati gli accordi, si dovranno anche studiare quei rapporti regolari con te che mi ero sempre augurato di poter realizzare» (Carluccio a Birolli, Torino, 24 ottobre 1953, ACGV, Fondo Birolli).

<sup>111</sup> «vorrei pregarti di scegliere due tra le migliori tele mie nella tua raccolta e farne la consegna in porto assegnato alla Italia - Francia di Torino. E di spedire a Carluccio le misure, più una foto pel catalogo. Io consegnerò a Milano il terzo quadro per la vendita. Manderò qualcosa di già pronto, perché non so se farò in tempo a montare una delle ultime tele». (Birolli a Cavellini, 14 agosto 1953, Brescia, Archivio Cavellini).

<sup>112</sup> Cavellini a Birolli, 18 agosto 1953, ACGV, Fondo Birolli.

<sup>113</sup> Si tratta di Emilio Vedova, *Dal ciclo della natura n.4* del 1953, prestato su richiesta del pittore stesso (Vedova a Cavellini, 1952; Brescia, GAC; si parla di questo quadro anche in Vedova a Cavellini, 14 ottobre 1953, Brescia, Archivio Cavellini).

<sup>114</sup> Viale a E.L.L. De Wilde, 3 agosto 1953, AMC, SMO 480.

<sup>115</sup> E.L.L. De Wilde a Viale, 11 agosto 1953, AMC, SMO 480.

<sup>116</sup> Se ne parla in Viale a Pallucchini, 27 giugno 1953, AMC, SMO 480.

Mario Sironi, che anzi aveva fatto sapere di non voler aderire né con l'invito a una sala personale né con l'invio di sole tre opere. Degli artisti invitati, poi, solo venticinque hanno accettato l'invito<sup>117</sup> a fronte dei trentatre aderenti francesi. Carluccio, a questo punto, approfittando del fatto che quell'anno non si teneva la Biennale, propone di invitare «una dozzina e anche più di bravi pittori», senza curarsi del fatto che potessero magari aver già esposto a «Francia-Italia», anzi quasi a riassumere i tre anni di manifestazione<sup>118</sup>, trovando subito l'approvazione di Arcangeli e Argan<sup>119</sup>, ma non quella di Pallucchini, che si dice favorevole a formulare altri inviti, ma contrario a riproporre artisti già esposti, perché verrebbe meno al proposto prefisso della rotazione degli artisti. «Io credo che con un po' di buona volontà si potrà sempre trovare una decina di nomi, il cui livello sia tale da non far sfigurare la mostra e da reggere bene il confronto con la partecipazione francese»<sup>120</sup>.

Il tempo però stringe e si impone la necessità di arrivare a una rosa di nomi. L'amarezza di Viale per le difficoltà incontrate in questa fase dei lavori sono particolarmente evidenti in una lettera ad Arcangeli. Ancora ai primi di agosto, infatti, sperava di riuscire a ottenere l'adesione di Morandi, che rimane irremovibile nonostante gli insistenti tentativi da parte del critico bolognese. E questo rifiuto, per Viale, è come una ferita:

La notizia che mi hai dato del nuovo rifiuto di Morandi, mi ha fatto dispiacere. Avremo quest'anno una partecipazione francese veramente di prim'ordine con la grande retrospettiva di Villon (24 opere) con i complessi notevoli di Bissière, di Kupka, di Legér, di Puy, di Pougny, e con la partecipazione di Masson, Hartung, Manessier, Pignon, Estève, Soulages, Singier, Gleyes, Bazaine etc. e siamo invece al punto di non poter combinare la sala di un italiano! Se avevamo pensato a Morandi, non è senza ragione tu lo sai; e Morandi dovrebbe comprenderlo<sup>121</sup>.

Ma soprattutto, stando al ragionamento di Viale, l'invito di Morandi a «Francia-Italia», a prescindere dalla considerazione che il pittore potesse avere della città, era un riconoscimento di merito soprattutto da parte francese:

Lascio il fatto che a Torino non si è potuto mai avere una personale di Morandi: vuol dire che non ci si considera. Ma sono certo gli stranieri che hanno insistito ed insistono per avere

---

<sup>117</sup> Stando all'elenco inviato da Viale a Pallucchini in allegato alla lettera precedente si tratta di Birolli, Cantatore, Dalla Zorza, Fini, Galvano, Gentilini, Guidi, Levi Montalcini, Migneco, Radice, Reggiani, Guglielminetti, Rosai, Rossi, Saetti, Severini, Brindisi, Giangottini, Davico, Fieschi, Garino, Zigaina, Music, Tamburi e Tancredi; sono invece cancellati i nomi di Bartolini, Donna, Galante, Maccari, Treccani, Viviani, Zancanaro e Ciarrocchi.

<sup>118</sup> i nomi proposti da Carluccio erano: Afro, Capogrossi, Cassinari, Corpora, Levi, Monachesi, Moreni, Morlotti, Paulucci, Pirandello, Santomaso, Spazzapan, Vacchi, Vedova.

<sup>119</sup> Argan a Viale, 30 giugno 1953. Argan propone anche, in aggiunta all'elenco di Carluccio, i nomi di Turcato, Carmassi, Bergonzoni e Lattes.

<sup>120</sup> Pallucchini a Viale, 8 luglio 1953, AMC, SMO 480.

<sup>121</sup> Viale ad Arcangeli, 3 agosto 1953, AMC, SMO480.

Morandi. [...] Al di sopra di tutto, è anche l'arte italiana da tenere su e Morandi non può non sentirlo. E poi ci lamentiamo che l'arte francese cala da noi; poniamo qui le premesse perché l'arte italiana vada in Francia<sup>122</sup>.

Il ripensamento di Casorati, poco dopo, salverà tutto sommato la situazione. Permaneva invece il problema degli inviti, sul quale, alla fine, vincerà la linea proposta da Carluccio: non tutti erano d'accordo, ma non si potrà fare diversamente. Viale sembra giustificarsi di essere stato costretto a tornare sui suoi passi scrivendo a Pallucchini, a mostra inaugurata da un paio di mesi: «a fine Giugno, malgrado sollecitazioni e preghiere, buona parte degli artisti dell'elenco di Bologna, non aveva ancora risposto all'invito» e «poiché c'era veramente il pericolo di non riuscire a fare la mostra, si è dovuto all'ultimo minuto rivolgersi a qualche pittore amico»<sup>123</sup>. Ma questo lo porta a un'amara considerazione di fondo: «A Torino non si verifica la ressa di Venezia, caro Pallucchini! Ma se mi è possibile un giudizio, la Mostra è per fortuna poi riuscita egualmente una alta e degna manifestazione, tanto più se si pensa che è stata organizzata con i nostri pochi mezzi, senza aiuto di nessuno»<sup>124</sup>. Quanto al futuro, «non so se potrò ancora seguitare ad addossarmi tanti fastidi come ne danno queste mostre».

#### **III.4 «Suole bucate» e «fiori mostruosi».**

Il 4 settembre, finalmente, alla presenza delle più alte autorità cittadine<sup>125</sup>, inaugura alla Promotrice anche la terza "Francia-Italia". Stando alla relazione finale compilata dalla Nasi, sembra che anche questa terza edizione abbia riscosso un discreto successo, con circa cinquemila visitatori e anche un buon numero di vendite (ventisei dipinti e quindici incisioni<sup>126</sup>) di cui una attestata a Gianni Agnelli<sup>127</sup>. La mostra, comunque, ha già acquisito una sua tradizione, tanto che la sua formula viene persino imitata, o almeno così Viale percepisce la somiglianza fra l'evento torinese e la contemporanea edizione del Premio Lissone organizzata dal gallerista milanese Guido Le Noci<sup>128</sup>.

---

<sup>122</sup> Ibidem.

<sup>123</sup> Viale a Pallucchini, 24 novembre 1953, AMC, SMO480.

<sup>124</sup> Ibidem.

<sup>125</sup> *Pittori francesi e italiani alla Mostra del Valentino*, "Gazzetta del Popolo", 6 settembre 1953.

<sup>126</sup> Nasi (?) al Segretario Generale della Camera di Commercio, 31 dicembre 1953, prot. N. 377/R, AMC, SMO480.

<sup>127</sup> In una lettera di ottobre Viale si complimenta con Agnelli per la scelta di dipinti «modernissimi» fatta dall'avvocato per la propria villa alla mostra "Francia-Italia", fra cui il *Ritratto di un giovane* di Leonor Fini, in vendita per 500.000 lire (Viale a Gianni Agnelli, 5 ottobre 1953, AMC, SMO480).

<sup>128</sup> Accogliendo l'invito a far parte del comitato Culturale d'Onore del Premio Lissone, Viale osserva: «Mi consenta però confidenzialmente e amichevolissimamente di dirLe la sorpresa che ho avuta nel constatare la somiglianza tra la formula della Mostra "Pro Lissone" di quest'anno e quella della Mostra "Pittori d'Oggi – "Francia-Italia"" che Torino ha iniziato nel 1951, e che anche quest'anno si è aperta pochi giorni fa al Valentino. – Non era forse conveniente che l'una iniziativa si differenziasse un po' di più dall'altra, tanto più che entrambe si svolgono contemporaneamente, e a così poca distanza?» (Viale a Guido Le Noci, 8 settembre 1953, AMC, SMO 480).



Il catalogo, analogo ai precedenti nella veste tipografica, si apre con una nota di ottimismo da parte della Nasi, che ribadisce e specifica il senso della mostra:

La pittura francese e quella italiana hanno trovato qui a Torino un punto di reale contatto, di riunione. Ci piace parlare di contatto, di riunione perché questa Mostra non ha mai voluto avere il carattere di confronto, e crediamo non sia mai stata intesa come tale.

Noi pensiamo sia un'occasione di ritrovarsi per tutti coloro che meglio vogliono approfondire le loro relazioni, e un'occasione di conoscersi per tutti coloro che non si sono ancora incontrati. Relazioni che si raffinano e altre che si creano: questo crediamo sia il fine al quale abbiamo mirato e che insieme desideriamo poter ancor meglio perseguire.

Non ci sono più le introduzioni dei curatori, il cui discorso critico, nelle sue coordinate generali, si era in effetti esaurito già nei precedenti cataloghi. Si incontra invece un piano della mostra non presente nelle precedenti edizioni: è necessario, in questo caso, specificare che viene dedicata una mostra retrospettiva a Jacques Villon e che viene reso «particolare omaggio» ai francesi Roger Bissière, Frank Kupka, Fernand Léger, Jean Pougny, Jean Puy e agli italiani Felice Casorati, Mario Mafai, Ottone Rosai e Gino Rossi. Il «particolare omaggio», che in mostra si traduce in una parete con cinque-nove tele, in catalogo è risolto da una breve presentazione critica, eliminata invece per tutti gli altri artisti, la cui segnalazione, come nei cataloghi delle biennali veneziane, viene ridotta all'elenco delle opere e a una sola riproduzione. Non decade, invece, il principio di mescolare italiani e francesi in mostra e in catalogo, pur non rispecchiando la collocazione delle opere.

I giudizi sulla mostra, come era prevedibile, si dividono. Pur prendendo con le dovute cautele la critica un po' qualunquista che insiste sulle sale sempre deserte, mortifere o mummificate<sup>129</sup>, o che gridano allo spavento per partito preso<sup>130</sup>, o che semplicisticamente affermano che «entrando, già si conosce perfettamente quel che ci aspetta»<sup>131</sup>, non è di poco conto il giudizio dell'«Avanti!», che definisce «Italia-Francia» una rassegna «improntata a uno spirito decisamente polemico», pur essendo «una delle più interessanti della serie sia per il livello generale delle opere esposte sia per l'accurato allestimento»<sup>132</sup>. Da questo punto di vista, infatti, si riconosce alla mostra della Promotrice di essere la più seria e organica nel suo genere, anche a prescindere dalla valutazione su singole scelte e singoli artisti: «più che alla sua intrinseca validità, di cui solo il

<sup>129</sup> «Nelle squallide sale silenzio, solitudine; nell'aria sentore di morti mummificati [...] Qui son le mummie riesumate dalle Biennali e Quadriennali, dalle mostre nazionali e internazionali, spolverate e riverniciate per l'occasione» (Renato Cenni, *Torino, Milano, Valdagno ma la musica non cambia*, «Gazzetta del lunedì», 2 novembre 1953.).

<sup>130</sup> «Non vi consigliamo di visitare la mostra della pittura contemporanea, italiana e francese, al palazzo delle Esposizioni, nel parco del Valentino. Potete correre il rischio di trovarvi disperatamente soli ad affrontare saloni immensi, illuminati da luci misteriose, a tu per tu con quadri giganteschi e soprattutto circondato quasi ovunque dalle tenebrose composizioni di certa pittura astratta che vi ricordano deliri, ragnatele gigantesche, carte topografiche e rigurgiti di studi psicoanalitici. Non vi resta altro che ricorrere ad Alberto Sordi e al suo grido fatidico: «Mamma mia, che paura!»» (Vincenzo Manca, *Giorni d'Italia*, «La nuova Sardegna», 7 novembre 1953).

<sup>131</sup> *Torino*, «Notiziario d'arte», novembre 1953.

<sup>132</sup> *Italia-Francia*, «Avanti», 6 settembre 1953.

tempo sarà giudice sereno (e non in un prossimo futuro) dobbiamo por mente alla serietà di scelta, alla organicità con cui essa è portata alla nostra osservazione»<sup>133</sup>. Arcangeli, addirittura, confrontando l'attività torinese con le proposte di Palazzo Reale a Milano, elogerà in Torino «una città colta e appartata, ma per molte ragioni di altra potenza divulgativa nei confronti di Milano», come «Francia-Italia», con coraggiosa insistenza, stava a dimostrare<sup>134</sup>.

Immediatamente dopo l'inaugurazione, però, Luigi Carluccio su «Il popolo nuovo» mette le mani avanti, tirando un primo bilancio preventivo della mostra e rispondendo in anticipo ai prevedibili detrattori: è ben consapevole che, nonostante un crescente consenso nelle attese del pubblico si mescoleranno «le difese e le accuse, lo scherno e il diletto, gli entusiasmi e le ripulse»<sup>135</sup>. Del resto, non senza polemica, in risposta a chi aveva etichettato la rassegna come «tendenziosa e faziosa», rispondeva che «Francia-Italia» era una mostra «in cui è possibile vedere dipinte le suole bucate dei muratori e le idee generali, oltre che moltissime cose intermedie». Fra le due polarità del realismo più impegnato e dell'astrattismo più «platonico» (le «idee generali»), insomma, si scalano le proposte della rassegna torinese, da quello che, esemplificato dal francese Rhoner, è per lui «un «vero» che se viene toccato, come per corruzione genera fiori mostruosi» a una gestualità «senza ironia». D'altra parte, il critico sa bene che non sarà una mostra di tutto riposo, specialmente per la larga partecipazione di giovani con opere problematiche.

Una posizione che aribadita, pochi giorni più tardi, a un incontro del Rotary Club di Torino dove, stando a un breve trafiletto di cronaca, avrebbe ricordato «come le opere esposte siano documenti genuini dell'arte moderna, che possono costituire motivo di ammirazione o di perplessità, ma certamente di studio, e rispecchiano il fermento d'arte che si sta sviluppando per la ricerca d'una formula comune artistica per intendersi fra paesi diversi»<sup>136</sup>.

Non mancavano tuttavia, a stampa, voci di consenso, a partire dall'elogiativa recensione di Costantino Baroni, uscito dalla commissione ma rimasto evidentemente affezionato alla mostra della Promotrice: mostre come questa, scrive, «escono dall'agnosticismo documentario delle solite rassegne antologiche per impegnarsi, almeno come indirizzo generale, nella sola direzione di ciò che è decisamente, assolutamente nuovo, non cioè invischiato da compromessi culturali»<sup>137</sup>. Certo non era facile, per un uomo della sua generazione, entrare in sintonia con le proposte dei giovani e giovanissimi artisti -e non poteva non notare la «paretina molto linda e persuasiva» di Casorati- ma questo non gli impediva di constatare che il viaggio verso il nuovo è «viaggio in un pianeta diverso

<sup>133</sup> G.C., Ghigliione, *Tutti i "maestri" ancora all'avanguardia*, «Il secolo XIX», 15 settembre 1953.

<sup>134</sup> Francesco Arcangeli, *Le arti figurative*, «L'Approdo», ottobre-dicembre 1953, pp. 102-103.

<sup>135</sup> L.C. [Luigi Carluccio], *Uno sguardo alla terza mostra di pittori italiani e francesi*, «Il popolo nuovo», 5 settembre 1953.

<sup>136</sup> *Conferenza al Rotary sui pittori italo-francesi*, «Gazzetta del Popolo», 19 settembre 1953.

<sup>137</sup> Costantino Baroni, *Viaggio avventuroso nel futuro la mostra di pittura a Torino*, «Il popolo», 10 settembre 1953.

da quello in cui siamo cresciuti, e dove si parla un diverso linguaggio. Un linguaggio per ora il più spesso indistinto, fatto cioè di accenni, di solfeggi, di intravisioni, per il quale a rigor di termini non si può ancora parlare di *forma*, ma che dal crogiolo incandescente delle sue festose vampe cromatiche saprà pure, c'è da scommetterlo, fare uscire la formalità nuova»<sup>138</sup>. Era un punto di forza, questo, insieme ad alcuni caratteri di fondo che avrebbero conquistato il visitatore:

La mostra di Torino —e questo è miracolo da ascrivere ai solerti commissari, primo fra tutti l'infaticabile Viale— si raccomanda e conquista il visitatore principalmente per tre virtù. Non è stancante, è quasi sempre di una eletta qualità stilistica che ricusa il banale e il qualunque e infine organizza sale e pareti con una tale sapienza di disposizione, da destare nell'animo un gradevole senso di equilibrio, spesso di quell'accento di distinzione tutto parigino che a Torino ha corso quasi naturale. Si aggiunga che la maggior parte degli artisti figura con opere caratteristiche e impegnate riconfermando l'impressione che in questo specifico settore, a parte la nota abilità di lancio propagandistico dei mercanti di Francia, i nostri ragazzi ci sappiano fare e si muovano con molta scioltezza<sup>139</sup>.

Di parere diverso, ancora una volta, Luciano Pistoï, che non ha mai risparmiato critiche alla rassegna della Promotrice, di cui segnala la mancanza di avvicinamento e di un disegno chiaro che consenta, di tappa in tappa, di offrire una panoramica realmente concreta di quanto si sta facendo nei due paesi<sup>140</sup>.

Non basta, secondo lui, il riemergere delle tendenze figurative, salutata invece con favore da altri critici<sup>141</sup>, a cui non dispiace un «adeguamento al comprensibile» e un retrocedere, pur senza sparire, dell'«evocativo» e dell'«allusivo»<sup>142</sup>. Le opinioni sono divise anche sulle proposte dei giovani, che spesso appaiono troppo condizionate dalla ingombrante lezione dei maestri che li hanno preceduti e che dovrebbero mostrare, secondo Guido Ballo, «maggiore impegno: sbagliano pure, ma con coraggio. Non siano troppo al riparo di una cultura che fa apparire nuovi solo esteriormente»<sup>143</sup>.

Sulla questione si posa anche l'adagio di Arcangeli, in cui affiorano i segnali di quella crisi interiore di cui accennava via lettera a Viale<sup>144</sup>. Le sue predilezioni, come sempre, vanno per gli amati Moreni, Morlotti, per i più giovani Vacchi che «sta riagganciando il suo temperamento poderoso e appassionato di pittore a un ricordo o a una presenza di natura», e Fieschi, «al limite del liberty e della cineseria, trama sottili accordi di colore, e delicati strappi del tessuto del suo mondo rarefatto,

---

<sup>138</sup> Ibidem.

<sup>139</sup> Ibidem.

<sup>140</sup> Luciano Pistoï, *"Pittori d'oggi" al Valentino*, "L'Unità", Torino, 5 settembre 1953.

<sup>141</sup> Giuseppe Sciortino, *Battuta d'arresto dell'astrattismo*, "La Fiera Letteraria", 27 settembre 1953. Sciortino è al corrente del desiderio di invitare Morandi, che si è negato a Torino quanto a Venezia, e che rimprovera in quanto «non si rende conto della sua grandezza e quindi manca assai spesso al compito —diciamo pure patriottico— di contribuire con la sua presenza al prestigio dell'arte italiana».

<sup>142</sup> Renzo Laurano, *Accordo di pittori su un ritorno al comprensibile*, "Corriere mercantile", 14 ottobre 1953.

<sup>143</sup> Guido Ballo, *L'eredità degli "arrivati" e le incertezze dei più giovani*, "Avanti", 9 settembre 1953.

<sup>144</sup> Francesco Arcangeli, *Le arti figurative*, "L'Approdo", ottobre-dicembre 1953, pp. 102-103.

decadente, ma infine leggibile e schietto». Nelle generazioni più vicine, invece, sente essere giunto un momento di stanchezza trasversale ai due schieramenti:

Si sente che la giovane pittura italiana sta slittando da alcune certezze troppo facili, preventive, per ritrovare qualche cosa di vero; un rapporto, un dato, fosse anche illusione; al di là della convenzione, che ci pare sempre più inutile e monotona, dell'astrattismo. Non sarà forse gentile annotarlo, ma mi pare inevitabile affermare ancora una volta che le cose non vanno meglio per i francesi; anzi. In Francia, molti dei più noti son fermi entro eleganti vicoli ciechi, e citerò Manessier e Singier; e molti altri meno dotati non paiono capaci se non di consumare le rendite della loro elevatissima civiltà, o di prevalersi più o meno felicemente d'una grammatica che fu potente, ed ora minaccia d'esser consunta<sup>145</sup>.

Sono solo due, fra i giovani, i nomi che emergono dalla stampa, e sono entrambi italiani: secondo Pistoï, i soli degni di nota sono i «tre dipinti di Zigaina, tra cui il piccolo paesaggio con le biciclette fermate sul greto del fiume appare uno dei dipinti più belli della mostra, del giovanissimo Gasparini, di Migneco»<sup>146</sup>. I primi due, nemmeno trentenni (sono entrambi del 1924) sono ricordati anche da Carluccio, nella suo lungo articolo illustrativo della mostra. Si riferiva al *Muratore che riposa* di Giuseppe Zigaina, fra i quadri più riprodotti a stampa fra quelli in mostra, l'allusione alle «suole bucate». Questa tela, infatti, costituisce secondo Pistoï «un buon esempio di realismo diretto, risolto secondo le regole in ogni elemento o soggetto del dipinto della meditazione è un lavoratore svuotato dalla fatica; l'osservazione è fredda, obiettiva per le sue intenzioni di servire da documento; la tavolozza è povera (verdi e violetti quaresimali, e poche luci) la pennellata è minuziosa e tuttavia non petulante»<sup>147</sup>. Di Giansisto Gasparini, invece, era rimasto particolarmente impresso nella memoria il quadro «tragico»<sup>148</sup> e «di forza singolare»<sup>149</sup>, dedicato a *La nonna morta*: un quadro effettivamente impressionante nella sua crudezza, da accostarsi alle coeve ricerche di altri allievi della classe di Aldo Carpi a Brera come Mino Ceretti e Bepi Romagnoni, o a certe prove di Giuseppe Banchieri, tutte da ricondurre, forse, a una tangenza formale con le figure spigolose ma non geometrizzanti del francese Bernard Buffet. Doveva essere parso troppo impressionante per meritare la riproduzione in catalogo, accordata invece a una più bucolico e rasserenato paesaggio serale con buoi. Ma di quel quadro si era già parlato, l'anno precedente, quando fu esposto nella prima mostra personale del pittore alla galleria Bergamini di Milano<sup>150</sup>, trovando persino chi lo

---

<sup>145</sup> Ibidem

<sup>146</sup> Pistoï, *"Pittori d'oggi" al Valentino*, cit.

<sup>147</sup> Ibidem.

<sup>148</sup> Ghiglione, *Tutti i "maestri" ancora all'avanguardia*, cit.

<sup>149</sup> Guido Perocco, *Pittura italiana e francese. Terza edizione a Torino*, "Pomeriggio", 5 ottobre 1953 (anche in "Gazzettino sera", 2 ottobre 1953; "Corriere di Modena", 5 ottobre 1953).

<sup>150</sup> *Giansisto Gasparini*, Milano, Galleria Bergamini, novembre 1952, presentazione di Guido Ballo. Il testo di Ballo è ripubblicato, con ampliamenti, come *Una voce nuova nella pittura di oggi*, "Settimo giorno", 2 dicembre 1952.

paragonasse al monumento di Ilaria del Carretto di Jacopo della Quercia<sup>151</sup>. Guido Ballo, a cui spettava tenere "a battesimo" l'artista, individuava in questo quadro la prima prova consapevole da parte di Gasparini, «eliminava ogni compiacimento evocativo o anche atmosferico: la sua era una pittura più angolosa e secca, scandita senza geometrismi»<sup>152</sup>, a cui fa eco Carluccio, segnalandone «un'atmosfera carica d'affetti e ad una trepidazione emotiva» in cui si evidenzia che «il trapassare del colore da vibrazioni calde a fredde, non è soltanto effetto di speculazione scientifica ma gentile notazione poetica, la semplicità dell'ambiente accenna piuttosto alla solennità del momento che alla povertà della condizione umana»<sup>153</sup>.

Il favore della critica, però, si rivolge soprattutto alla pittura gestuale. Nel salone centrale, che ospita anche la parete «un poco pleonastica» di Léger<sup>154</sup>, «una delle pareti più importanti della mostra», secondo Perocco<sup>155</sup>, vede allineati Moreni, Soulages e Vedova, in cui si apprezza l'avvicinamento alla natura dovuto all'eliminazione di spigolosità geometriche, che il critico constata anche in Afro e Corpora, Carmassi, Davico, Lattes, nella Levi Montalcini, Spazzapan e Tancredi, «e, in un piano a sé, Hans Hartung»<sup>156</sup>. Tutto questo andava, a suo modo di vedere, nella direzione di un progressivo declino dell'astrazione geometrica in favore della pittura di gesto e della registrazione istantanea degli impulsi più vitali<sup>157</sup>. L'accostamento di questi maestri era proprio dovuto a questa uscita da una visione troppo meccanica, geometrizzante, come spiega Carluccio sempre su "Il Popolo Nuovo": «Moreni, Lapoujade, Vedova, Corpora hanno temperato il loro automatismo, o meccanicismo, o costruttivismo, e lo adeguano a motivi di meditazione alla quale partecipano altre leggi oltre quelle meramente plastiche. In questi artisti [...] l'impulso emotivo arriva ancora pressante sull'atto pittorico e [...] cerca di consumarsi tutto: può essere il bagliore dell'alba, come la placidità della notte; può essere l'intuizione, come può averla l'artista, di una legge della natura»<sup>158</sup>.

---

<sup>151</sup> «Gasparini ha affrontato, in termini di pittura, la figurazione della morte di una popolana che quasi novella Ilaria Del Carretto, giace non corpo inerte, non cadavere tumefatto malgrado il gonfio del ventre, ma partecipa ancora dell'affetto di chi la ricompone nella pittura nella nuda stanza che la vide al lavoro per i suoi cari durante gli anni dolci anche se faticosi della vita» ("Vie Nuova", 4 gennaio 1953, con riproduzione del dipinto).

<sup>152</sup> *Giansisto Gasparini*, cit.

<sup>153</sup> L.C. [Luigi Carluccio], *Uno sguardo alla terza mostra di pittori italiani e francesi*, cit.

<sup>154</sup> Picus, *Partita amichevole "Francia-Italia"*, "Candido", 20 settembre 1953.

<sup>155</sup> Perocco, *Pittura italiana e francese*, cit.

<sup>156</sup> *Ibidem*.

<sup>157</sup> «Si rileva ad esempio che alcuni fenomeni stanno diventando vecchi, come, ad esempio, l'astrattismo geometrico con gli incastri a freddo di rettangoli intensamente colorati. La pittura astratta, per essere valida, deve arricchirsi di temperamento, di succhi vivi, di immediata rispondenza di stato d'animo, una forza intensa, insomma, che faccia superare quel principio razionale, quella "mancanza dell'uomo" che essa sempre lamenta». (*Ibidem*).

<sup>158</sup> *Ibidem*.

È la prima volta, oltretutto, che compare sulle pagine dei quotidiani italiani il nome di Pierre Soulages, con le sue pitture «violente e resistenti, pitture da atleta»<sup>159</sup>, che esce bene dal confronto con Vedova, e che anzi forse trae giovamento (e molte citazioni) da questo confronto: «A fianco a fianco notiamo due grandi pannelli in bianco e nero di Vedova, le composizioni quasi verniciate a larghe pennellate disegnative di Soulages, le fantasie di Moreni ricche di colorazioni chiassose»<sup>160</sup>. Probabilmente collocato in un'altra zona della mostra, non avrebbe avuto lo stesso esito, mentre sembra andare al traino del riconoscimento tributato al pittore veneziano, a cui lo accomuna un approccio istintivo alla tela, sebbene il gesto di Soulages sia più ampio e strutturato rispetto all'approccio impetuoso di Vedova. Solo Ballo -che non approva nemmeno gli esiti di Morlotti dalla materia «un po' troppo goduta», e Moreni, che «pare si preoccupi troppo di restare nella cultura»- lo stronca in quanto «non supera il meccanismo degli schemi: anche il colore è falso». Ma le preferenze di Ballo andavano, in questo caso, per Hartung, «il più sottile e preciso» in cui «le origini di un linguaggio espressionista trovano un controllo col massimo rigore». Il pittore tedesco naturalizzato francese, infatti, supera anche le riserve dei più strenui difensori delle istanze figurative. In questo caso: «Hartung è veramente originale. La poesia, anche se un poco astratta e arcana, che ci fa soffermare a lungo sull'opere sue, è sofferta, tesa. Ed è pure molto ambiziosa, ma quasi sempre con risultati che procurano uno strano ma sincero entusiasmo»<sup>161</sup>.

Probabilmente Ballo, sottolineando una certa stanchezza di maniera nell'evoluzione dell'Informale, poteva condividere l'accusa lanciata da Pistoì: «predomina un gusto "ufficiale" che esige alcuni canoni fondamentali: per esempio quello del colore a pasta, che piace al palato pittorico di certi critici abituati a giudicare di quadri come di aragoste»<sup>162</sup>. Un'invettiva ovviamente generica, che includeva sia le esperienze materiche degli «ultimi naturalisti» Moreni, Morlotti e Vacchi, sia quelle di segno come Hartung, o le ricerche di Prassinò e Nejad. Solo Birolli si salva per tutti, talvolta accoppiato a Pignon: Pistoì parla di un «paesaggio lunare [...], guardato con amore e dipinto in modo suggestivo», presumibilmente il *Tramonto della luna* che incontra anche il favore di Arcangeli<sup>163</sup> mentre per Ballo «la composizione verticale di Birolli raggiunge un acuto lirismo nel colore e nei ritmi»<sup>164</sup>.

Il binomio Birolli-Pignon, a data 1953, è un dato acquisito. È quasi inevitabile, quindi, che il discorso scivoli sulle tendenze più «decorative» della pittura francese, fra Manessier, «religioso e

<sup>159</sup> Renzo Laurano, *Accordo di pittori su un ritorno al comprensibile*, «Corriere mercantile», 14 ottobre 1953.

<sup>160</sup> Ghiglione, *Tutti i "maestri" ancora all'avanguardia*, cit.

<sup>161</sup> Laurano, *Accordo di pittori*, cit.

<sup>162</sup> Pistoì, «Pittori d'oggi» al Valentino, cit.

<sup>163</sup> Arcangeli definisce il *Tramonto della luna* di Birolli: «insolitamente felice; dove l'ambiguità dello stile dei suoi ultimi anni si monda in strutture e atmosfere più semplici e comunicanti; quasi in un avvertito ritorno alle origini migliori dell'autore, che furono poetiche, delicate» (Arcangeli, *Le arti figurative*, cit.)

<sup>164</sup> Ballo, *L'eredità degli "arrivati" e le incertezze dei più giovani*, cit.

caldo come una vetrata», e il «rigoroso e denso» Gustave Singier<sup>165</sup>. L'emergere di questo secondo nome, accanto a quello già chiaramente affermato di Manessier, è un merito dello stringato percorso antologico in dieci tele dedicatogli nel mese di giugno dalla Galleria Lattes. Questa mostra, pur con scarse attestazioni a stampa, non deve essere trascurata, perché doveva essere rimasto nella mente dei critici in visita a "Francia-Italia" il suo «rigore di pensiero»<sup>166</sup>, a discapito, forse, del più anziano Bissière, che «rivela una sottile raffinatezza di gusto: i suoi preziosi arabeschi ci riportano alla tappezzeria orientale, con una pittura che resta molto abile»<sup>167</sup>. Carluccio stesso aveva ravvisato questo rischio, in termini più generali (ma riferendosi a Manessier e Singier da una parte, a Lattes e Carmassi dall'altra): «Mancando l'urgenza dell'azione immediata, caduto il vigore iniziale, si fa preponderante la cura della materia pittorica, che sia tale da rendere le squisitezze di quel clima, e interpretarne le sottili sfumature, ma senza bave e senza pentimenti»<sup>168</sup>.

La pittura francese, insomma, eccede in raffinatezze, «ci fa toccar con mano,» osserva Perocco «l'estrema finezza, la eleganza tattile nel contempo intellettuale della espressione figurativa contemporanea»<sup>169</sup>.

L'impressione generale, da parte della critica, a parte qualche sonora stroncatura a singoli artisti e singole opere<sup>170</sup>, è che si tratti di esperienze epigonali che vivono di rendita delle glorie passate:

Si può affermare senza equivoci che i francesi, da un po' di tempo, continuano, in pittura, a vivere di rendita: la generazione di mezzo e quella dei più giovani sentono il peso di una cultura che finisce col sovrastarli. Gli italiani, da parte loro, mentre cercano in tutti i modi di aderire a un linguaggio internazionale stanno alla pari, più o meno, dei francesi; ma anch'essi manifestano la preoccupazione di stare dentro i limiti di una cultura che solo un tempo fu di avanguardia: oggi è diventata troppo ufficiale. Ci sono, è chiaro, delle eccezioni: ma questa nuova ufficialità è evidente un po' in tutti e pone dei limiti alla libertà stessa dell'artista<sup>171</sup>.

<sup>165</sup> Laurano, *Accordo di pittori*, cit.

<sup>166</sup> Perocco, *Pittura italiana e francese*, cit.

<sup>167</sup> Ballo, *L'eredità degli "arrivati" e le incertezze dei più giovani*, cit. Gli farà eco Ghiglione: «il maestro più valido di tutte queste bizzarre ed estrose decorazioni quasi da motivi orientali», a cui subito viene affiancato Manessier (Ghiglione, *Tutti i "maestri" ancora all'avanguardia*, cit.).

<sup>168</sup> L.C. [Luigi Carluccio], *Uno sguardo alla terza mostra di pittori italiani e francesi*, cit.

<sup>169</sup> Perocco, *Pittura italiana e francese*, cit.

<sup>170</sup> È il caso di Angelo Dragone riguardo alla *Maison aux volets rouges* di Michel de Gallard «in cui un certo gusto arabescante delle curve dei ferri dei balconi o delle snelle partizioni degli alberi è quanto v'è di meglio, mentre tutto il resto è d'una povertà deprimente, stucchevole in quella facciata in cui i mattoni son disegnati ad uno ad uno, mentre il colore, sottratto alla sua funzione naturale, serve ad una stereotipa imitazione cui non ripugna il trucchetto così palese del muricciolo, dov'è ridotto –il colore– a materia plastica, addirittura manipolata» (Angelo Dragone, "Francia-Italia", "Torino", L, dicembre 1953, pp. 15-20).

<sup>171</sup> Ballo, *L'eredità degli "arrivati" e le incertezze dei più giovani*, cit.

In una sintesi più brutale, anch'essa a chiosa della mostra della Promotrice, semplifica che «Borés sa di Léger, Brayer di Rousseau, Dominguez di Picasso, Pignon di Chagall»<sup>172</sup>. Fugacemente, soltanto il giornalista nascosto dietro lo pseudonimo di Picus raccomanda attenzione per la mostra di Pougny «i cui minuscoli dipinti sorretti da un gusto dissimulato ma infallibile del colore, della materia, dei rapporti vi conquistano e vi penetrano a poco a poco come un delicato profumo»<sup>173</sup>. La stessa presenza di Léger passa quasi sotto silenzio, nonostante la simpatia accordatagli dalla critica di sinistra e nonostante fra le poche acquisizioni dei Musei Civici in quell'anno ci sia una sua opera. Si segnala soltanto il singolare commento di Laurano:

Se Giosué Carducci avesse scritto di critica d'arte, avrebbe, alla toscana, definito Fernand Léger un "manuale" (manovale) poiché, secondo il concetto del poeta maremmano, l'artista dovrebbe risultare dalla fusione di un robusto e capace lavoratore con l'artista vero e proprio. Ma in Léger, se osservi bene, c'è prevalenza (e non è certo un vantaggio) del "grande artiere", in questo caso del pennello sull'artista di sicura vena. E stringi stringi, più che altro Léger è tecnicamente molto brillante: può piacere, a non volere troppo<sup>174</sup>.

Soltanto le due sale «subito fuori di una pittura figurativa»<sup>175</sup> dedicate a Villon<sup>176</sup>, che in larga parte replicavano la sala del maestro alla Biennale di Venezia del 1950, sollecitano qualche attenzione in più, trattandosi della retrospettiva più ampia proposta in quella sede, ma con qualche ambiguità. Se la mostra di Villon è «di un interesse veramente raro con quadri che difficilmente potremmo rivedere uniti in una unica rassegna»<sup>177</sup>, infatti, «questo pittore francese, che ha portato il linguaggio di origine cubista alla severità più calcolata, merita senza dubbio stima: ma il suo colorismo spesso gelatinoso e le analisi minuziose lasciano piuttosto freddi»<sup>178</sup>. Villon è «un "piccolo maestro" - che fa pensare talvolta al nostro Balla» in quanto «colorista prezioso e illuminato, compositore rigoroso e brillante fonde in uno stile riconoscibile Cubismo, futurismo, astrattismo»<sup>179</sup>.

Soltanto il pittore Italo Cremona, con fastidiosa ironia, sembra aver letto la presentazione di Jerome Melquist a Villon in catalogo, a cui però risparmia l'inclusione nella sua rubrica "Acetilene": «Lei cosa ne pensa» domanda con sarcasmo a Viale «dei "constructeurs Égyptiens des pyramides", della Sezione Aurea e dell'acume di Jerome Mellquist? Il grave poi è che i ragazzi credono a queste cose

---

<sup>172</sup> Giuseppe Sciortino, *Battuta d'arresto dell'astrattismo*, "La Fiera Letteraria", 27 settembre 1953. Lo stesso confronto è ripreso da Laurano, *Accordo di pittori*, cit.

<sup>173</sup> Picus, *Partita amichevole "Francia-Italia"*, cit.

<sup>174</sup> Laurano, *Accordo di pittori*, cit.

<sup>175</sup> Dragone, *"Francia-Italia"*, cit.

<sup>176</sup> A Villon è dedicato un solo articolo monografico su quotidiano, che però è la traduzione italiana di un articolo di Jerome Melquist (*Ritratto di Jacques Villon. La mostra Italia-Francia al Valentino*, "Gazzetta del Popolo", 5 settembre 1953).

<sup>177</sup> Perocco, *Pittura italiana e francese*, cit.

<sup>178</sup> Ballo, *L'eredità degli "arrivati" e le incertezze dei più giovani*, cit.

<sup>179</sup> Picus, *Partita amichevole "Francia-Italia"*, cit.



– piramidali – e, quel che più diverte, senza sapere cos'è la Sezione Aurea. Provi a fare n'indagine, magari anche fra i grandi, magari fra i professori universitari... e poi dovrà convenire che certe mie opinioni, del resto ovvie e modestissime, non sono del tutto ingiustificate»<sup>180</sup>. Viale deve essersi risentito di questa lettera, tanto che risponde due giorni più tardi con un tono che raramente si riscontra nella sua corrispondenza: «Guai quando non c'è simpatia! E Lei ce l'ha ben bene con questa povera mostra "Francia-Italia"! E lasci che il signor Mellquist si rifaccia anche all'Egitto" l'idea gli sarà forse venuta visitando il nostro museo: e pigliamola per un omaggio anche a Torino! Se non ci fosse bisognerebbe inventarlo, cotesto modo, non fosse che per dare la possibilità ad un certo pittore Cremona di scrivere quel che scrive. Viva la libertà dunque: al signor Mellquist di scrivere cose che non piacciono al pittore Cremona, e al pittore Cremona di scrivere lettere, che non piacerebbero al critico Mellquist»<sup>181</sup>.

---

<sup>180</sup> Italo Cremona a Viale, 16 settembre 1953, AMC, SMO480.

<sup>181</sup> Viale a Italo Cremona, 18 settembre 1953, AMC, SMO480.

## **IV.**

### **Nebbia e pittura a Torino. 1954-1957.**

#### **IV.1 Intermezzo 1954. Torino e Venezia.**

Nonostante fossero già state chieste e ottenute le necessarie autorizzazioni, la quarta "Francia-Italia", nel 1954, non si svolge: complice la coincidenza con la Biennale, si ritiene più saggio slittare al 1955. Da qui in poi, la formula della mostra sarà sottoposta a numerose revisioni. In primo luogo, rinuncia alla cadenza annuale per prendere un passo biennale, come era nelle primitive intenzioni, e subirà vari aggiustamenti. Come già nelle edizioni precedenti, infatti, la gestazione di un evento di questo genere è lungo e complesso, dando luogo a un continuo compromesso fra intenzioni di partenza e occasioni che si presentano nel corso della progettazione. Già a febbraio del 1954, comunque, Viale stava meditando sulla nuova edizione. Ne scrive a Lassaigue, auspicando di poter realizzare qualcosa, avendo ottenuto il patrocinio del governo francese, già per aprile, nonostante tempi ristrettissimi. Si domanda quindi se sia opportuno replicare la formula consueta di "Francia-Italia" (una grande mostra e una esposizione più ridotta di altri artisti) o non fare una vera e propria retrospettiva (come per Chagall verosimilmente), magari di Veillard o Bonnard, o di altri pittori «poco conosciuti»<sup>1</sup>. Viale spera ovviamente di poter realizzare questa nuova mostra, tanto che si reca personalmente a Parigi per parlare con Cogniat e fare le valutazioni del caso<sup>2</sup>. Doveva essersi parlato, in quell'occasione, della possibilità di una mostra di Braque, poi però bocciata per difficoltà di reperimento di opere del maestro<sup>3</sup>. Con Lassaigue, anzi, si era esclusa l'opzione di una mostra di Mirò, che era già in programma per la Biennale, e di Derain, dal momento che l'artista già da qualche tempo aveva comunicato di non voler più fare grandi mostre, e che avrebbe prestato solo qualche pezzo a Venezia. Non rimane a Cogniat e Lassaigue che proporre due retrospettive di Robert Delaunay e Vlamink. Di quest'ultimo era già prevista una presenza a Venezia, ma per evitare doppioni, in quella sede sarebbero stati portati soltanto una decina di pezzi e tutti recenti, riservando a Torino i quadri del periodo Fauve e di quello cèzanniano. Per Delaunay, invece, sarebbe stata l'occasione per proporre una mostra importante, che ancora non era stata fatta, e che poi, di fatto, si riuscirà a fare soltanto cinque anni più tardi. Nel frattempo il progetto, si evince dalla lettera di Cogniat, era già slittato a settembre, e anche quella data sembra poco probabile.

---

<sup>1</sup> Viale a Lassaigue, 2 febbraio 1954, AMC, SMO 517.

<sup>2</sup> Viale a Cogniat, 1 marzo 1954, AMC, SMO 517.

<sup>3</sup> Cogniat a Viale, 2 marzo 1954, AMC, SMO 517.

Nella sua lettera dei primi di marzo, Cogniat dettaglia la propria proposta in forma quantitativa: per Vlaminck e Delaunay sarebbero state sufficienti venti tele, sei per Gromaire, Gris, Bauchant, Seraphine e Marcoussis, due o tre tele di altri quindici artisti, infine tappezzerie di Gilioli, Singier, Latapie, Springer, Adam, Léger e Lurcat. Se ne deduce che dall'idea di una grande mostra si era già tornati alla struttura gerarchica degli inviti: due retrospettive (Vlaminck e Delaunay); alcune pareti di "omaggio" come si fece per Villon e Casorati, infine un certo numero di inviti. Questo elenco rispondeva a un altro manoscritto (di Viale), in cui si proponevano appunto le due mostre di Bracque e Mirò, a cui poteva contrapporsi una mostra di Sironi, seguita da cinque-sette opere di Gromaire, Gris, Derain, Delaunay, Boumbois e Bauchant per la Francia, controbilanciate da un equivalente numero di tele degli italiani Muzio, Prampolini, Licini, Lega, Soffici, Usellini, e, forse, di De Chirico, più undici giovani per parte con due o tre opere. Timidamente, poi, Viale aveva annotato un «Arazzi?» poi dettagliato da Cogniat nel suo elenco di artisti presentati soltanto con opere di tappezzeria.

Dopo meno di due settimane, Viale replicherà che non lo convince l'idea di Derain e Vlaminck, tanto quanto non avrebbe senso proporre Mirò, dato che tutti questi saranno già presenti a Venezia: tuttavia, al loro posto, serviva un nome veramente di rilievo<sup>4</sup>. A quel punto, se proprio non fosse stato possibile avere Bracque, Viale fa notare che si sarebbe potuta fare la retrospettiva anche di un solo grande artista francese, come già per Villon, e di uno italiano (ma i nomi sono sempre gli stessi, che hanno dato esito fallimentare: Carrà, Sironi, Morandi). Per il resto, lo schema della proposta non era cambiato, se non che al nome di De Chirico era stato sostituito da Viale quello di Donghi.

Soltanto a luglio, però, si concluderà che la concomitanza con la Biennale non avrebbe giovato alla mostra, portando alla decisione di rimandare tutto all'anno successivo<sup>5</sup>.

Questo non significa che il 1954 non sia un anno significativo per gli scambi fra Italia e Francia. Nel mese di ottobre, anzi, a Venezia si tiene un colloquio, promosso dalla Fondazione Cini, fra critici e artisti italiani e francesi. Il tema non è nuovo, a quelle date, essendo l'ennesima riflessione sul rapporto fra arte figurativa e arte astratta<sup>6</sup>, ma il calibro degli invitati dà la misura di un evento che vuole essere importante: fra gli artisti si incontrano Felice Carena, Enrico Prampolini e Gino Severini con un lungo intervento in lingua francese; Lionello Venturi ripropone la propria visione di un'arte astratta che trae le proprie origini dall'Impressionismo, mentre Argan parla di arte "non figurativa". Stando alla premessa di Francesco Carnelutti al volume di atti pubblicato l'anno

---

<sup>4</sup> Viale a Cogniat, 15 marzo 1954, AMC, SMO 517.

<sup>5</sup> Viale alla Camera di Commercio di Torino, 19 luglio 1954, AMC, SMO 517.

<sup>6</sup> *Arte figurativa e arte astratta* (Venezia, Fondazione Cini, 4-6 ottobre 1954), Firenze, Sansoni, 1955.

successivo, le relazioni di Cogniat sulla *Situation de l'art contemporain dans la peinture* e di Marcel Brion sulla *Situation de la sculpture* impressionarono molto il pubblico, confermandolo però nella convinzione di trovarsi in un momento di crisi e di avere a che fare con un mondo da ricostruire<sup>7</sup>.

Nei mesi precedenti, sempre a Venezia, si era parlato molto di Italia e Francia durante la gestazione della Biennale. Come negli anni precedenti, Pallucchini non ha mancato di accertarsi la fidata collaborazione di Cogniat, anzi, certo della nomina, già alla metà del 1953 aveva sollecitato l'amico francese a pensare qualcosa per la XXVII Biennale<sup>8</sup>. «Inutile ch'io Le dica» aveva ribadito a Vieillefond il 18 maggio 1953 e a Erlanger il 21 dello stesso mese, «che questa riconferma sarebbe quanto mai gradita a tutti noi, ed avrebbe un'eco di simpatia anche in tutto l'ambiente artistico italiano»<sup>9</sup>.

Cogniat ha delle idee di un certo impegno per quell'edizione. Riferisce infatti che Dufy, al suo invito a partecipare alla Biennale, aveva espresso il desiderio di esporre *en plein air* la sua grande decorazione del 1937 dedicata all'elettricità, che Cogniat aveva già voluto proporre nelle edizioni precedenti, formata da piccoli pannelli facili da trasportare e da montare<sup>10</sup>. Nella stessa lettera, poi, ricorda a Pallucchini di aver parlato con Lassaigue circa la possibilità di fare nel padiglione italiano una retrospettiva di Gruber, e commenta: «Ce serait très intéressant car Gruber est un très beau peintre mort trop jeune, et montrerait l'annonce, bien avant la guerre de ce néo-realisme que les jeunes inventent actuellement».

Non si poteva però non parlare anche di Cubismo, a cui si riferisce la terza proposta di Cogniat per Venezia: una mostra di Gleizes, il "teorico" del Cubismo, morto da pochi giorni, di cui si stavano riscoprendo i meriti nella mostra sul Cubismo al Musée d'Art Moderne, e che negli ultimi anni aveva giocato un ruolo importante nell'evoluzione dell'arte religiosa.

Nella sua replica del 18 luglio, Pallucchini sembra ben disposto per Dufy, obiettando che non è semplice trovare uno spazio delle dimensioni necessarie all'artista. Fra Gruber e Gleizes, dice di preferire di gran lunga Gleizes, anche se la sua mostra dovrà essere ospitata dalla Francia, perché

---

<sup>7</sup> Francesco Cernelutti, *Dubbi della povera gente*, Ivi, p. 4.

<sup>8</sup> Pallucchini a Cogniat, 9 giugno 1953, ASAC, Padiglioni, busta 12.

<sup>9</sup> Pallucchini a Vieillefond, 18 maggio 1953; Pallucchini a Erlanger, 20 maggio 1952, ASAC, Padiglioni, busta 12.

<sup>10</sup> Cogniat a Pallucchini, 14 luglio [1953], ASAC, Padiglioni, busta 12. Il pannello, esposto per la prima volta all'Esposizione Internazionale di Parigi del 1937, era di proprietà della società "Electricité de France", che in un primo tempo non era stata favorevole all'esposizione, quando se ne interessò Cogniat, ma che in un secondo tempo, grazie a un interessamento della Società elettrica veneziana SADE (Società Adriatica di Elettricità), sembra essere tornata sui suoi passi e aver accettato la proposta. Per questo Pallucchini, l'11 aprile 1954, scrive all'ambasciatore d'Italia a Parigi Pietro Quaroni, affinché possa intervenire. Ma il pannello ha problemi a stare all'aperto: nel 1937, si apprende in una nota girata dall'ingegnere Gildo Sperti, direttore centrale della Sade, l'opera era stata esposta all'ingresso del Palais de la Lumière e non in esterni. Il 24 settembre, Cogniat fa mandare a Pallucchini una brochure recente di Dorival sul pannello di Dufy, rassicurando che spedizione e installazione, che si riveleranno in realtà molto onerosi dopo una verifica di preventivi, non creavano particolari difficoltà.

nel padiglione italiano si sta organizzando la retrospettiva di Courbet. Ma a Pallucchini, trovando il Jeu de Paume chiuso per lavori, in un viaggio a Parigi di ottobre, balena l'idea di un'ennesima mostra di Impressionisti, prendendo in prestito una ventina di capolavori di quel museo<sup>11</sup>. Di questo pensiero, però, non si troverà più traccia, mentre si affaccia la proposta di dedicare la rassegna lagunare a un omaggio al Surrealismo: in un'ideale cavalcata entro la prima metà del secolo, sembrava arrivato il momento per dedicare un tributo al movimento di Breton. Ma Cogniat, per ragioni tutto sommato prevedibili, non doveva essere dello stesso avviso:

Je suis désolé de vous avoir occasionné de nouveaux soucis au sujet de la participation française à la prochaine Biennale. En revenant de Paris, j'ai trouvé dans mes papiers quelques noms, parmi lesquels précisément celui de Labisse. Je me rappelais que nous en avions parlé durant notre entrevue, et c'est pourquoi j'avais mis dans la lettre envoyée au divers membres du Comité International des Experts, la notice que probablement la France aurait remise à Masson et, en outre, à Labisse. De toutes façons, il ne s'agit pas du tout d'une communication officielle mais seulement, comme il était indiqué dans la lettre, de simples « démarches », selon lesquelles nous pouvions prévoir que les Etats étrangers auraient accueilli le thème du Surréalisme représenté par quelques uns des noms les plus remarquables de ce courant<sup>12</sup>.

Questa lettera faceva seguito a un'altra, più esplicita, del 28 ottobre, quando Pallucchini, di ritorno da Parigi, ha parlato a Cogniat del progetto di una mostra sul Surrealismo:

En réalisant les noms que j'ai celui de Bissière, alors que j'entendais Labisse. Nous tiendrions beaucoup à ce que la France présente quelques représentants du « surréalisme » : nous étions d'accord pour Masson ; pourquoi ne présenterez-vous pas Labisse et peut-être même Couteau et Carzou ? Ainsi, nous aurions dans l'ensemble quelque chose d'organique étant donné que la même lettre a été proposée à toutes les nations<sup>13</sup>.

Cogniat, ad ogni modo, prosegue per la propria strada, e a febbraio comunica il piano organizzativo del padiglione francese<sup>14</sup>: nella sala centrale, quattro artisti indipendenti di generazioni diverse, fra i quali hanno già accettato André Lhote, Surville e Singier; la sala in fondo, invece, sarebbe stata dedicata ai Fauves ancora in vita (Rouault, Vlaminck e Van Dongen); il Surrealismo sarebbe stato relegato nella sala a destra, congiuntamente all'"art fantastique", riunendo Goerg, Coutaud, André Masson, Félix Labisse, Carzou e altri sei artisti di cui si attende ancora risposta; nella sala a sinistra i pittori astratti, cioè Schneider, Bissière, de Staël e Vieira da Silva; un gruppo di litografie a colori, infine, avrebbe compreso opere di Léger, Antoni Clavé, Manessier, Louis Favre, Braincon, Fougeron; non mancano tre scultori, fra cui hanno già accettato Chauvin e Germaine Richier.

<sup>11</sup> Pallucchini a Cogniat, 28 ottobre 1953, ASAC, Padiglioni, busta 12.

<sup>12</sup> Pallucchini a Cogniat, 29 dicembre 1953, ASAC, Padiglioni, busta 12.

<sup>13</sup> Cogniat a Pallucchini, 28 ottobre 1953, ASAC, Padiglioni, busta 12.

<sup>14</sup> Cogniat a Pallucchini, 18 febbraio 1954, ASAC, Padiglioni, busta 12.

A Venezia, poi, si sarebbe trovata un'implicita anteprima di quanto si sarebbe poi visto a Torino: in una lettera di fine maggio, infatti, Erlanger ricorderà a Pallucchini di escludere dalla vendita la tela *Agrigente* di de Staël: dalla laguna sarebbe dovuta andare poi a Torino.

#### **IV.2 Cambio di vertice alla quarta "Francia-Italia".**

La ripresa dei lavori per "Francia-Italia" presenta una sorpresa: con una lunga missiva, a fine gennaio, Umberta Nasi comunica a Viale la decisione di rassegnare, non senza dispiacere, le proprie dimissioni da presidente:

La prego di voler cortesemente comunicare al Comitato esecutivo della Mostra "Pittori d'Oggi/Francia-Italia" le mie dimissioni da presidente. Ho esitato a lungo a prendere questa decisione, e nel dargliene comunicazione, ne provo molto rincrescimento, perché ero attaccata ad una iniziativa alla cui organizzazione e riuscita ho sempre collaborato con piacere e con viva partecipazione per amore dell'arte e nell'interesse, credo, della nostra cara Torino; ma a farmi decidere, oltre a sopravvenute ragioni personali, è stata anche la convinzione che le mostre "Pittori d'Oggi/Francia-Italia" non abbiano trovato a Torino i consensi e l'aiuto che l'iniziativa meritava, e che il Comitato ed io ci eravamo ripromessi.

Riandando con il pensiero le tre mostre organizzate nel 1951, 1952 e 1953, mi pare che grazie alla fervida collaborazione e del Comitato e delle Commissioni artistiche, si siano ben raggiunti gli scopi che ci eravamo prefissi, e che si sia fatta opera realmente proficua per l'arte e per Torino; e mi confortano in questa persuasione sia le accoglienze che la critica ed anche molti artisti ed intenditori hanno fatto alle tre mostre, sia la bella sala che la nostra galleria d'arte moderna raccoglie le opere acquistate presso "Pittori d'Oggi". Ma se tutto questo costituirà per me un caro e piacevole ricordo, penso che perché la manifestazione continui a vivere, come io auguro e spero con tutto il cuore, convenga organizzarla su una più ampia base, con una maggiore partecipazione di enti e di personalità cittadine<sup>15</sup>.

Inaspettatamente, stando almeno alle esternazioni degli anni precedenti, la Nasi tradisce la propria delusione per l'esito della manifestazione: la città non ha dato la risposta che lei sperava, come ha mostrato la scarsa partecipazione degli enti cittadini alla mostra. Per converso, però, la nota finale sulla necessità di una "base" allargata mostra anche la convinzione, da parte sua, che le personalità cittadine siano state in fondo troppo poco rese partecipi all'organizzazione della mostra, come se i lavori del Comitato e delle Commissioni si fossero chiusi su se stessi rispetto alle istituzioni che, invece, avrebbero potuto darle gli appoggi necessari per ottenere maggior successo.

Ciononostante, la manifestazione prosegue, e il 14 febbraio, a Palazzo Madama, il comitato costituito da Bussa, Camerana, Carluccio e Tettamanzi<sup>16</sup>, nomina suo successore Giuseppe Grosso,

<sup>15</sup> Umberta Nasi a Vittorio Viale, Torino, 24 gennaio 1955, AMC, SMO 519.

<sup>16</sup> lettera di convocazione di Viale a Bussa, Becchis, Camerana, carluccio, Tettamanzi, 9 febbraio 1955, AMC, SMO 519.

ordinario di diritto all'Università e Presidente dell'Amministrazione Provinciale di Torino<sup>17</sup>, che non si farà attendere nel prendere la sua posizione e avviare i lavori già entro la fine del mese<sup>18</sup>.

Si dovrà però aspettare ancora qualche mese per vedere la commissione operativa. Il 15 aprile 1955 Viale scrive per ricostituire la commissione e per illustrare la nuova formula messa a punto dal comitato:

Nell'idea del Comitato, la mostra del 1955, da tenersi dal Settembre a tutto Novembre, non dovrebbe, nella sua impostazione, scostarsi dalle precedenti. Si pensa cioè di presentare 25 pittori italiani e altrettanti francesi, ciascuno con tre o più opere, con particolare preferenza ai giovani. Si avrebbe inoltre intenzione (come si è fatto con Villon) di radunare una o due retrospettive di grandi francesi (ad es. Matisse e Dufy) e una o due di italiani (Morandi, se sarà mai possibile)<sup>19</sup>.

Argan naturalmente approva ancora una volta la formula, e invia un suo elenco di nomi (3 maggio 1955), ma più dei venticinque richiesti, in modo da consentire anche eventuali sostituzioni. Nella copia dell'elenco conservata alla GAM, alcuni nomi sono contrassegnati da una piccola croce (Afro, Aimone, Birolli, Carmassi, Cassinari, Corpora, Cremona, Davico, Guttuso, Moreni, Paolucci, Romiti, Santomaso, Scialoja, Vacchi) uno è stato cancellato (Magnelli) e altri non hanno la spunta (Burri, Cagli, Capogrossi, Casorati Fr., Ciangottini, Cremonini, Dorazio, Lattes, Pirandello, Sadum, Stradone, Spazzapan, Vedova). Vicino ai nomi di Pirandello e Romiti, poi, un piccolo segno a matita, che nel caso di Romiti è stato ripassato a penna (quindi questo secondo è stato poi incluso, l'altro no), mentre accanto a Vedova si vede una spunta a penna poi successivamente cancellata (probabilmente è stato prima incluso, poi eliminato, forse proprio a favore di Romiti).

Pallucchini, invece, il 20 aprile si pone il problema di cosa si debba intendere come "giovani pittori": «desidererei però chiarire un punto, ossia quale è la generazione alla quale alludi parlando di forze giovani: scendendo dagli anziani, come Carrà, Campigli, ecc., pensate ai Cantatore, ai Birolli, ai Tomea, ai Cassinari, ecc., oppure intendete puntare veramente sui più giovani, come Carmassi, Burri, Tancredi, Chighine, Vacchi, Ajmone, Giorgio Dario Paolucci, Borsato, ecc.?»<sup>20</sup>. La risposta di Viale è mediana: «In realtà nella mia lettera non mi sono espresso chiaramente. Ma devi pensare che, alla mia età, ci si abitua a considerare giovani tutti coloro che sono nati dopo di noi, e sono ormai i più. La mia espressione non si riferiva tanto all'età dei pittori; quanto alla loro presenza viva nell'arte attuale, tenendo naturalmente anche presenti i veramente giovani o giovanissimi che lo meritino. Quindi non escluderei affatto i pittori, chiamiamoli così, dell'età di

<sup>17</sup> lettera di Giuseppe Grosso a Viale, Torino, 18 febbraio 1955, AMC, SMO 519.

<sup>18</sup> lettera di convocazione di Giuseppe Grosso, Torino, 22 febbraio 1955, AMC, SMO 519.

<sup>19</sup> Viale ad Argan, 15 aprile 1955, AMC, SMO 519.

<sup>20</sup> Pallucchini a Viale, 20 aprile 1955, AMC, SMO 519.

mezzo, la cui presenza ha del resto tanto un così spiccato e bel tono alle precedenti "Francia-Italia"<sup>21</sup>. A questo, in risposta, arriva un nuovo lunghissimo elenco, il 9 maggio, in cui compaiono dei nomi con un asterisco a penna della stessa mano del precedente (Afro, Ajmone, Birolli, Breddo, Carmassi, Cassinari, Corpora, Dova -ma cancellato in un secondo tempo- Gentilini, Levi Montalcini, Maccari, Meloni, Moreni, Morlotti, Paulucci, Radice, Romiti, Santomaso, Scialoja, Domenico Spinosa, Vacchi), e molti non inclusi (Edmondo Bacci, Saverio Barbaro, Vasco Bendini, Corrado Cagli, Giorgio Celiberti, Giuseppe Cesetti, Ciangottini, Crippa, Mario De Luigi, Albino Galvano, Piero Garino, Bruna Gasparini, Magnelli, Pompilio Mandelli, Menzio, Sante Monachesi, Gino Morandi, Antonio Music, Fausto Pirandello, Mauro Reggiani, Ilario Rossi, Bruno Saetti, Pietro Sadun, Ettore Sottsass Jr., Spazzapan, Tancredi, Ernesto Treccani, Vedova).

Il 6 giugno, Marco Valsecchi, entrato in questo momento a far parte della commissione, invia invece a Carluccio la propria lista, da cui vengono segnalati con un asterisco Cassinari, Morlotti, Birolli, Meloni, Moreni, Santomaso, Gentilini, Afro, Corpora, Scialoja, Brunori, Becchis, Ajmone, Romiti, Carmassi, Vacchi, Guttuso e, in un primo momento, Dova; rimangono invece fuori Stradone, Music, Vedova, Capogrossi, Chighine, Cremonini, Chiti, Lattes, Mafai, Bruna Gasparini, Vespignani, Treccani. «E sono trenta» si giustifica, «mentre tu ne hai bisogno venticinque, e hai certamente altri nomi in serbo»<sup>22</sup>. Ma a questo aggiunge un'altra osservazione, sottolineando che, oltre gli artisti, andrebbero selezionate anche le opere: «se alcuni di questi artisti sono da prendersi a occhi chiusi, altri bisogna invece vederli nello studio e decidere in conseguenza di ciò». Aveva pensato anche ai sei di Spoleto, «ma dopo la mostra milanese, salvo uno o due, non so se siano proprio maturi per un confronto internazionale».

Merita di essere letta per intero, invece, la lettera di risposta di Arcangeli a Viale, il 9 giugno:

Caro Viale,

dovrei chiederti più volte, e replicatamente, e assilmente, perdono: per il grave ritardo nell'inviarti questi nomi, per l'incompletezza probabile dell'elenco, ecc. Ma spero che mi capirai; io continuo ad avere la vita dura, ho nelle ossa ormai la stanchezza di cinque anni orribili di miseria e di fatiche. Perciò non riesco ad essere né continuo né tempista nelle mie azioni: faccio quello che posso, [...] alla meglio. E, d'altra parte, ho sentito e sento troppo la responsabilità e la delicatezza del compito di indicazione che 'Francia-Italia' ha voluto mantenere ad alcuni, che avete la bontà di considerare amici della manifestazione. Figurati: la situazione bolognese. Per esempio, ci sono quattro, giovani e un po' meno giovani, che potrebbero, per la qualità attuale del loro lavoro, aspirare tutti degnamente (a mio parere s'intende) ad essere presenti. Io sono obbligato a fare fra loro una graduatoria abbastanza sottile, che sarebbe: 1 Vasco Bendini 2 Bruno Pulga 3 Leone Pancaldi 4 Giuseppe Ferrari. Spero che almeno uno, e cioè Bendini, sia accettato anche da voi. Figurati l'odiosità della cosa per i tre (o magari due) esclusi che pure lavorano seriamente, e valgono. Morale: ti prego vivamente, non

<sup>21</sup> Viale a Pallucchini, 26 aprile 1955, AMC, SMO 519.

<sup>22</sup> Valsecchi a Viale, 6 giugno 1955, AMC, SMO 519.



far risultare il mio nome. Non sarebbe bello, che oltre la fatica e l'angustia che mi costa (per quello che può valere) questa indicazione puramente consultiva, se dovesse anche portare spiacevoli conseguenze. Spero che tu mi capisca, e mi accontento sul tacere la fonte delle indicazioni che già ti pervengono, e di cui potrete liberamente usare, cosa più vi pare opportuno. Tieni presente che nell'indicare i nomi ho tenuto conto, quando potevo, anche di ragioni geografiche, per togliere alla manifestazione quella patina locale che potrebbe rischiare d'avere<sup>23</sup>.

Segue poi un elenco di nomi, dei «giovani miei primi preferiti, e ti sottolineo magari i miei preferitissimi» di questo elenco di «preferitissimi» (Bendini, Peverelli, Giuseppe de Gregorio, Lando Landini) solo due sono ulteriormente contrassegnati da Viale con una croce (Piero Raspi e Saroni), mentre Viale contrassegna anche il napoletano Domenico Spinosa (che Arcangeli aveva lasciato fra i «meno preferiti») insieme a Bruno Pulga, Tabusso e Dario Paolucci. Arcangeli prosegue poi con un ulteriore «elenco di pittori, pure a mio avviso degni di figurare, e giovani». Di questi, Viale seleziona il bolognese Leone Pancaldi, Enzo Brunori e il torinese Ruggeri, mentre non considera un altro bolognese, Giuseppe Ferrari, gli spoletini Bruno Toscano, Gianni Orsini e Filippo Marignoli, il milanese Aldo Bergolli e il torinese Carena. Raccomanda inoltre Carlo Corsi, «sempre dimenticato», mentre della generazione di mezzo ricorda Domenico Cantatore e Piero Giunni. «Spero di non aver fatto grosse ingiustizie» si preoccupa ancora Arcangeli, «È così facile. Naturalmente, sono d'accordo con Carluccio (se ne parlò assieme) che, se si vuole sostenere la qualità, non si potrà contare soltanto sulle nuove leve. Credo che sarai d'accordo anche tu, su questo punto». Non manca nemmeno un ultimo dubbio, in forma di poscritto: «e la Paola Levi Montalcini?»<sup>24</sup>.

A giugno, dunque, mentre il comitato francese ha già definito i propri inviti, non si è ancora arrivati a un elenco definito, che Grosso, nella veste di presidente, sollecita in modo pressante<sup>25</sup>. Per tutta risposta, Carluccio consiglia di procrastinare la data ultima per ricevere i moduli di adesione dal 30 giugno al 10 luglio<sup>26</sup>.

Frattanto, il 30 giugno Carluccio scrive al Cavalier Magnoni, della Segreteria dei Musei Civici, inviando un elenco di artisti da invitare con otto opere a testa: Osvaldo Licini, Nicola Galante, Roberto Melli, Renato Birolli, Mario Radice, Franco Gentilini, Afro Basaldella e Renato Guttuso. Il giorno prima, invece, aveva scritto, in forma confidenziale, una lettera piuttosto illuminante a Birolli:

---

<sup>23</sup> Arcangeli a Viale, 9 giugno 1955, AMC, SMO 519.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> Viale a Carluccio, 6 giugno 1955, AMC, SMO 519.

<sup>26</sup> Carluccio a Viale, 15 giugno 1955, AMC, SMO 519.

Caro Birolli,

avrei dovuto scriverti subito, anche per ringraziarti per le tue parole amichevoli; ma son dovuto partire per Parigi, poi Genova, poi Ginevra. Lo faccio ora.

Tu non immagini quanto mi sia anche divertito, in un certo senso, nel provocare tale rumore che ha fatto quasi abortire i maneggi della Promotrice e della commissione. Ma sapevo che avevo il diritto e il dovere di farlo e non importa se, insieme con quelli degli amici e delle persone che stimo, per qualche giorno ho dovuto subire anche le simpatie delle persone che non stimo affatto. Sono gli incerti di queste polemiche.

Ad ogni modo si capisce che non potevano mangiarsi quanto avevano deliberato, ma il grosso sogno che avevano fatto ad occhi aperti s'è trasformato in incubo ed ha dovuto mollare, come si dice, l'osso. Ora faranno molti acquisti, per la somma completa. Il museo acquisterà anche il tuo dipinto, o sarà acquistato per il museo. Così avrà una bella doppietta.

Ti scrivo anche per la quarta edizione della Mostra Francia Italia. Spero che sarai d'accordo nel darci una mano, cioè il tuo consenso e il tuo aiuto morale.

Sono veramente scandalizzato dalla piega che in Italia prendono le cose dell'arte: Marzotto, Associazione Artisti, e forse anche Quadriennale romana.

La mostra di Torino avrà luogo a fine settembre, in coincidenza con il congresso della Associazione dei critici italiani. Vorrei che fosse il contraltare a tutti questi nuovi "appelli all'ordine" che circolano in barba ai regolamenti dell'intelligenza e della libertà. Ma ho bisogno che anche voi artisti comprendiate questa volontà, questa necessità e l'opportunità d'una mostra che fuori da ogni burocrazia statale o associativa riconfermi i diritti dell'artista, di ogni singolo artista.

Tu dovresti presentarti a Torino con una parete di sette-otto opere. So che hai molti impegni, ma bisogna che tu accetti questo invito. Vedi di metter da parte qualche cosa per Torino, e si intende che qualche opera potrebbe anche essere di proprietà.

Gli artisti invitati saranno: sei con un gruppo di sette-otto opere; 20 con tre opere. Ci sarà una mostra di disegni di uno scultore probabilmente Arturo Martini.

Rispondimi presto per dirmi che accetti. L'invito ufficiale partirà dalla segreteria domani o dopo domani<sup>27</sup>.

A luglio, però, il comitato deve ancora riunirsi per vagliare alcuni punti, fra cui l'elenco definitivo degli artisti. A tal proposito, l'8 luglio Carluccio invia, non potendo presenziare alla riunione del comitato, alcune note a Viale circa i «motivi conduttori di tale scelta» di autori:

Mi permetto, a proposito di tali motivi, di rammentare l'opportunità di sottolineare che è stato sentito il bisogno di non scivolare, anche noi, sul piano inclinato dei richiami all'ordine che risuonano un poco dappertutto oggi, e di restare conseguenti alle premesse di cultura e di gusto dalle quali ebbe origine l'iniziativa. I buoni artisti saranno grati a Torino anche di ciò. Mi sembra anche opportuno far sapere ai membri del Comitato che la nostra scelta è avvenuta "entro i limiti dei suggerimenti pervenuti da Pallucchini e tutti gli altri" e cioè che tutti i nomi di artisti da noi segnalati sono compresi negli elenchi graziosamente ricevuti<sup>28</sup>.

Non mancano nemmeno pressioni esterne, come da parte del direttore de "Il resto del Carlino" per ottenere l'invito di Pulga, «che tra i giovanissimi è senz'altro uno dei migliori»<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> Carluccio a Birolli, 29 giugno [1955], AGVC, Fondo Birolli.

<sup>28</sup> Carluccio a Viale, 8 luglio 1955, AMC, SMO 519.

<sup>29</sup> Claudio Savonuzzi a Vittorio Viale, 31 luglio 1955, AMC, SMO 519. Viale (Torino, 2 agosto 1955, AMC, SMO 519) risponderà naturalmente in modo negativo, sottolineando che comunque «Non è che non si sappia che Pulga è realmente un bravo vostro pittore, e dirò che il suo nome è stato considerato, proposto e discusso»; tuttavia, il numero

Non è da trascurare una breve lettera di Palma Bucarelli, che in luglio confida a Viale che «La mostra "Pittori d'oggi. Francia-Italia" potrebbe essere interessante da esporre anche qui»<sup>30</sup>. Questa nota non fa che confermare l'interesse da parte della direttrice della Galleria d'Arte Moderna di Roma di aprire un asse di rapporti istituzionali con la Francia, che troveranno espressione, due anni più tardi, nella mostra della collezione Cavellini: questo appunto, verosimilmente, è la spia di un interesse che, fallito il tentativo di trasferire a Roma la mostra torinese<sup>31</sup> (così come non si farà nulla del desiderio di Viale di avere a Torino la mostra della collezione bresciana), troverà espressione esponendo una collezione privata nata proprio sullo spirito di un dialogo serrato fra artisti di nazionalità diversa che rispecchia in pieno l'indole della rassegna di Viale e Carluccio.

Inspiegabile, invece, l'invito a partecipare inoltrato a Italo Cremona, che non aveva risparmiato il suo "acetilene" sulle manifestazioni pubbliche torinesi, e di cui non stupisce, in fondo, la risposta acida e risentita:

Spettabile segreteria della Mostra Italia-francia. Lunedì 18 c.m. è giunto al mio indirizzo, a mezzo raccomandata, l'invito a partecipare con tre opere alla quarta Mostra "pittori d'oggi – Francia – Italia".

Per quanto riluttante a manifestazioni del genere tendenti a livellare la produzione artistica italiana secondo una misura balcanica già in disuso anche in Francia, memore delle folli facezie critiche che accompagnarono i cataloghi delle avvenute analoghe manifestazioni, ancora costernato per le ingiustizie, sopraffazioni, indelicatezze perpetrate alla stessa insegna sì da compromettere irrimediabilmente la civile coesistenza degli artisti torinesi, e solo per non usare scortesia al Prof. Grosso del quale l'invito reca la firma, restituisco il biglietto d'accettazione avvertendo però cotesta Spettabile Segreteria che tale accettazione è del tutto formale perché l'invito mi è giunto tardi, perché nemmeno sospettavo che la Mostra "Francia-Italia" dovesse ripetersi, perché impegnato con almeno altre cinque manifestazioni contemporanee: per non dire di una mostra talmente misteriosa da non far conoscere chi vi è invitato, non solo i nomi dei Commissari e dei Membri del Comitato, ma nemmeno il luogo dove avverrà né i nomi di coloro coi quali si avrebbe l'onore di dividere la partecipazione.

Se biennale davvero dovrà diventare questo incontro, lo si comunichi in tempo agli eventuali interessati, sì che vi possano partecipare a ragion veduta e con impegno proporzionato alla causa in sé non riprovevole ma da sottrarre all'iniziativa privata per renderla degna d'un clima più respirabile adeguato alle tradizioni liberali della nostra città<sup>32</sup>.

Le difficoltà però non mancano. Non è semplice, ad esempio, mettere insieme la mostra dei disegni di Arturo Martini -il cui numero dovrebbe almeno competere specularmente con quella di guazzi di

---

limitato di artisti da invitare (20) obbliga a fare delle scelte radicali, e in questa edizione erano già stati proposti tre bolognesi (Vacchi, Romiti e Pancaldi) per cui si doveva anche evitare uno sbilanciamento regionale delle proposte.

<sup>30</sup> Palma Bucarelli a Vittorio Viale, 25 luglio 1955, AMC, SMO 519.

<sup>31</sup> ringraziando dell'interessamento, e sottolineando la sua buona volontà a collaborare, Viale faceva notare che «nel periodo che la mostra potrebbe venire a Roma, non sarà aperta la Quadriennale? Non crede che ciò possa intralciare l'interesse per la piccola "Francia-Italia"? Ci pensi» (Viale a Bucarelli, 1 agosto 1955, AMC, SMO 519).

<sup>32</sup> Italo Cremona a Viale, 21 luglio 1955, AMC, SMO 519. Viale non gradisce ovviamente questa lettera, che gira a Grosso: secondo desiderio di Grosso e di Carluccio ha inviato l'invito a Cremona, ricevendone la lettera di cui sopra; a questo punto, invita il presidente a prendere una decisione (23 luglio 1955, AMC, SMO 519).

Zadkine<sup>33</sup>- combinata per interessamento diretto di Carluccio e de "La Bussola" presso Gino Ghiringhelli, che presta dodici disegni dello scultore, a cui si aggiungeranno altrettante opere su carta richieste, ma non disponibili per la vendita, da Brigida Martini<sup>34</sup>. E non sarebbe stato agevole nemmeno radunare le opere per la retrospettiva di Atanasio Soldati, senza l'intervento diretto di Carluccio e della vedova di Soldati presso i collezionisti privati<sup>35</sup>.

Come sempre, oltre a Cremona, taluni declinano l'invito. Ma le risposte con cui gli artisti rinunciano alla partecipazione, in alcuni casi, sono degli impliciti riconoscimenti dell'importanza accordata all'iniziativa: Bruno Cassinari, ad esempio, decide di non partecipare «non essendo contento dei quadri che ho a disposizione. È una esposizione troppo importante che esige una adeguata partecipazione»<sup>36</sup>. Una risposta avvicinabile a quella del più giovane Paulucci, che invia tramite un amico quattro quadri per la mostra, promettendone altri da ultimare: ne invierà in tutto dieci, così che Viale possa scegliere quelli che preferisce<sup>37</sup>. E se Cremona non aveva mancato di esternare il proprio sdegno nei confronti della manifestazione, c'era chi, al contrario, ne stimava oltremodo lo spirito e le modalità, come Roberto Melli: «sono contento di parteciparvi anche perché, finalmente, una mostra senza premi, che riporta il senso di una serietà e anche, mi permetta di dirlo [a Grosso, n.d.a.], una moralità cui ci siamo disabituati. I premi, a mio avviso, svegliano appetiti ed interessi che possono facilmente essere estranei alle serene valutazioni»<sup>38</sup>. C'è persino chi, come Vedova, si stupisce di non aver ancora ricevuto l'invito, dandolo in fondo per scontato, e dispiacendosi di non disporre, anche lui, di opere di adeguato impegno<sup>39</sup>. Era del resto chiaro che

---

<sup>33</sup> Viale a Brigida Martini, Torino, 9 settembre 1955, AMC, SMO 519.

<sup>34</sup> Viale a Gino Ghiringhelli, Torino, 16 settembre 1955, AMC, SMO 519.

<sup>35</sup> È Carluccio a segnalare per il prestito le opere nelle collezioni milanesi Tosi e Tafanelli (Viale a Cesare Tosi, 9 settembre 1955, AMC, SMO 519). La vedova del pittore, invece, farà scrivere agli amici del marito, come Massimo Lely, possessore della *Natura morta con guanto* del 1932 (Viale a Massimo Lely, Torino, 25 agosto 1955, AMC, SMO 519). È interessante la lettera di risposta del collezionista, da cui trapelano i sentimenti contrastanti di piacere di poter contribuire a una mostra in omaggio all'amico artista, e di affetto verso l'opera: «il quadro di soldati è a Sua disposizione. Lei può mandare a ritirarlo quando vuole. Riguardo all'assicurazione, La prego che voglia giudicarne Lei il valore. Mi rimetto alla Sua competenza, e al criterio d'assicurazione degli altri quadri della mostra, tanto, nessuna somma potrebbe compensarmi la perdita di questo bellissimo ricordo di Atanasio Soldati» (Lely a Viale, Milano, 27 agosto 1955), Viale fisserà il valore a 500.000 lire (Viale a Lely, Torino, 6 settembre 1955, AMC, SMO 519). Giuseppe Bergamini, anche lui segnalato dalla vedova Soldati, presta l'*Uccello di fuoco*, assicurandolo per 300.000 lire, ma non in vendita (Giuseppe Bergamini a Viale, Milano, 8 settembre 1955, AMC, SMO 519).

<sup>36</sup> Bruno Cassinari a Viale, 1/9-55. Anche Mino Maccari declinerà l'invito «per mancanza di opere impegnative» (Mino Maccari a Viale, 28 ag. 955, AMC, SMO 519).

<sup>37</sup> Enrico Paulucci a Viale, [29 agosto 1955], AMC, SMO 519.

<sup>38</sup> Roberto Melli a Giuseppe Grosso, 15 luglio 1955.

<sup>39</sup> «Ed a proposito che ne è della terza edizione dell'Italia-Francia? Me ne scriveva Cavellini proprio ieri anche. Io non ne ho saputo ancora nulla. Quasi spero che non si faccia quest'anno! Ho tanti impegni che mi darebbe pensiero; d'altra parte, data l'ormai tradizione della mostra, mi dispiacerebbe non esserci dentro, e con opere all'altezza» (Estratto copia da lettera di Emilio Vedova a Viale, 25.8.1955, AMC, SMO 519). Risponde Viale «Non Le è stato mandato l'invito quest'anno; ma non se ne stupisca o se ne rammarichi. Non è infatti che sia cambiata la nostra valutazione della pittura di Vedova; ma dato che gli inviti sono limitati a 30 artisti e si è fatto quest'anno una larga immissione di giovani e giovanissimi, si è creduto bene di riservare alcuni nomi di artisti affermati alla prossima mostra, che si terrà certamente nel grande edificio della nuova galleria d'arte moderna ora in costruzione. Questo il motivo della vacanza per Lei

non si poteva competere con i francesi con opere di tono minore, sia considerando la scelta di artisti, sia per la selezione da parte di questi di molte opere di formato notevole, al punto da porre dei seri problemi logistici per l'allestimento in Palazzo Madama della mostra<sup>40</sup>. Non mancano nemmeno, naturalmente, artisti che, temendo di non essere ben rappresentati, indicano opere già vendute ai collezionisti per sopperire alla loro indisponibilità di opere di pari livello. È il caso di quattro tele di collezione Jesi (due di Ajmone e due di Morlotti<sup>41</sup>) e, ancora una volta, di Cavellini: «È ormai difficile», riconosce Viale con un implicito atto di stima, «fare una mostra d'arte attuale senza ricorrere alla generosa liberalità di Cavellini, che ha saputo creare una così viva e importante galleria», da cui gli si chiede di staccare, ancora una volta, una tela di Birolli, insieme a una di Soldati<sup>42</sup>. Cavellini stesso, abituato a vedersi richiedere da parte dei pittori in prestito i quadri che loro stessi gli hanno venduto, è consapevole che «i nostri amici pittori non hanno un'abbondante produzione e faticano a soddisfare tutte le richieste, che in questo momento sono molte»<sup>43</sup>. Viale, del resto, era ben consapevole dell'importanza assunta dalla collezione bresciana, e di come questa stesse effettivamente sopperendo alle carenze nelle acquisizioni da parte delle raccolte pubbliche: «Lei da pioniere dell'arte nuova è diventato un missionario. Dice poco? Lei ci porta via quello che era il nostro dovere di direttori; ma lei per fortuna ha fatto la sua Galleria senza il consiglio di nessuno, con il solo suo gusto e la sua intelligenza»<sup>44</sup>.

Anche se con fatica, come sempre, la mostra prende comunque forma. L'8 settembre, Viale scrive a Pallucchini relazionandogli la serie di «soste e contrattempi» che ha avuto l'organizzazione della mostra; quanto agli inviti, di cui manda elenchi, segnala che ci sono ben venti dei pittori indicati da Pallucchini, «cioè quasi la totalità dei pittori affermati»; inoltre «si è fatto molto posto ai giovani e ai giovanissimi»<sup>45</sup>. Pallucchini, però, non ha apprezzato il modo di operare di Viale:

Ho incontrato Carluccio, con il quale ho parlato a lungo della cosa, molto cordialmente. Ti assicuro che non voglio darti grane, ma sinceramente non posso non pensare che sarebbe stato

---

quest'anno. I bravi pittori sono pochi, e non si può tutte le volte includerli nella piccola scelta che noi facciamo. Lei sa che il Suo posto in Italia-Francia c'è sempre» (Viale a Vedova, 28 agosto 1955, AMC, SMO 519).

<sup>40</sup> In agosto, Grosso comunica a Viale che l'Istituto Finanziario ha mandato 200.000 lire, la Fiat 250.000; Olivetti 150.000, mentre Gianni Agnelli ha risposto negativamente all'invito a dare un contributo. Inoltre, «Le avevo già detto mi pare, che non vi erano buone notizie per la mostra di Morandi, il quale non consente l'esposizione della raccolta Rollino. Si farà ancora un tentativo presso lo stesso Morandi, ma sarà difficile smuoverlo». Problemi anche di natura logistica: «È giunto invece l'elenco degli artisti, e gran parte della lista delle opere francesi. Verrebbe una bellissima mostra, ma il problema spazio diventa veramente grave, con tante opere e spesso anche grandi» (Grosso a Viale, 5 agosto 1955, AMC, SMO 519).

<sup>41</sup> Viale a Emilio Jesi, 12 settembre 1955, AMC, SMO 519.

<sup>42</sup> Si tratta di *Spaccato di mare* di Renato Birolli e di *Immagine Orizzontale* di Atanasio Soldati (Viale a Cavellini, 25 agosto 1955, AMC, SMO 519).

<sup>43</sup> Cavellini a Viale, 15 ottobre 1955, AMC, SMO 519. Con quella missiva comunicava che i quadri di Birolli, finita la mostra, sarebbero andati alla Quadriennale di Roma.

<sup>44</sup> Viale a Cavellini, 6 settembre 1955, AMC, SMO 519.

<sup>45</sup> Viale a Pallucchini, 8 settembre 1955, AMC, SMO 519.

meglio prendere le decisioni assieme, cioè con metodo democratico, perché in tal modo si sarebbe potuto discutere sulle esclusioni e no.

La situazione per esempio nei riguardi delle mie segnalazioni è la seguente: io ho fatto 50 nomi, dei quali trenta sono stati esclusi. E davvero non ne comprendo il perché; infatti, tra gli esclusi si trovano Edmondo Bacci, Saverio Barbaro, Vasco Bendini, Giorgio Celiberti, Bruna Gasparini, [...] Tancredi: giovani artisti tutti che, ti assicuro, sarebbe valso la pena di vedere in una rassegna come la vostra.

Non posso anche nasconderti che qualcuno dei cinquanta di cui ti ho mandato l'elenco era al corrente della mia proposta; ecco che faccio una ben meschina figura. Tanto più che non posso nemmeno dire di essere rimasto soccombente nella discussione.

Penso pertanto che sarebbe preferibile che voi nominaste i membri di questa Commissione semplicemente come "consulenti" della mostra; e forse non sarebbe male che tu fossi in tempo a farlo, dato che si tratta di una responsabilità molto limitata<sup>46</sup>.

Anche Arcangeli, dopo aver a sua volta ricevuto la lettera di Pallucchini inviata a Viale, si sente di condividere la posizione del collega: «Pallucchini non ha tutti i torti. Se tu potessi, sarebbe meglio che, effettivamente, i nomi di quelli (tra cui io) che hanno avuto soltanto ufficio consultivo figurassero come tali, e non come responsabili 'in toto' d'una scelta che soltanto in parte condividono»<sup>47</sup>.

Viale replicherà con il consueto garbo al «cortese rimprovero» del collega, scusandosi dell'organizzazione ma facendo presenti anche le oggettive difficoltà: sa bene anche Pallucchini quanto sia difficile riunire un comitato («Pittori d'oggi non è la Biennale, che quando convoca i Commissari ha la soddisfazione di vederli tutti, o quasi, presenti!»<sup>48</sup>), a maggior ragione essendosi iniziati tardi i lavori; ma soprattutto, alla protesta sulle esclusioni, invece, «tu non devi partire dai 50 nomi che ci avevi proposto ad abundantiam, ma dai 30 che ti avevo chiesto per gli inviti, ed allora vedrai che l'inclusione dei tuoi nomi per 2/3 è un successo che nessuno di noi ha eguagliato». Ad ogni modo, troverà accoglimento in catalogo il suggerimento di declassare il "Comitato" a un elenco di «color che gentilmente hanno dato consiglio e collaborazione»<sup>49</sup>. Tre giorni più tardi, replicherà anche ad Arcangeli, inviandogli la lettera già spedita a Pallucchini, e aggiungendo, in tono velatamente risentito: «Come vedrai dal catalogo, il desiderio vostro era già stato previsto e la vostra responsabilità, se proprio di responsabilità si deve parlare, è salva. Permettimi solo di fare notare che la tua risposta (e risposta solo parziale con alcuni nomi di giovani) alla preghiera, che ti avevo rivolto il 15 aprile u.c., di fare le proposte, è pervenuta il 13 giugno; mentre quella di Pallucchini è giunta il 24 maggio. Come volete che si facesse ancora a tempo per delle riunioni

<sup>46</sup> Pallucchini a Viale, 13 settembre 1955, AMC, SMO 519.

<sup>47</sup> Arcangeli a Viale, 16 settembre 1955, AMC, SMO 519.

<sup>48</sup> Viale a Pallucchini, 19 settembre 1955, AMC, SMO 519.

<sup>49</sup> Ibidem.

collettive e per coordinare alla nostra scelta quella francese? Comunque, la mostra, ora che è su, mi pare una discreta mostra, che né tu né Pallucchini dovreste rinnegare o accettare con riserva»<sup>50</sup>.

#### **IV.3 Il “momento Klee”.**

Il 22 di settembre, finalmente, la mostra apre i battenti nelle sale di Palazzo Madama. Il ritardo accumulato è notevole rispetto alle edizioni precedenti, tanto da inaugurare la mostra senza che il catalogo fosse stato stampato e persino, come farà notare a più riprese la stampa, senza che siano arrivate le tele di Guttuso annunciate in catalogo «per difficoltà di trasporto imputabili alla vastità delle loro dimensioni»<sup>51</sup>. Una mancanza molto sentita dalla critica, specialmente da parte di chi era più convinto, come Luciano Pistoì, che le sue opere avrebbero contribuito ad un confronto «scottante» a cui le opere di Pignon e Omiccioli non erano in grado di tener testa<sup>52</sup>. Ciononostante, dalla documentazione d'archivio si percepisce un certo movimento intorno alla rassegna.

Per la prima volta, ad esempio, si apre uno spiraglio per una possibile esportazione parigina di parte della mostra: è il gallerista Raymond Creuze, con la mediazione di Cogniat, a voler ospitare una mostra di pittori italiani<sup>53</sup>, da scegliersi naturalmente fra quelli che avevano aderito a “Francia-Italia”<sup>54</sup>. L'iniziativa, però, si arena di fronte alle ingenti spese che si prospettano per l'organizzazione torinese<sup>55</sup>, e nonostante la disponibilità da parte del gallerista a venire incontro alle difficoltà evidenziate per parte italiana<sup>56</sup>, ci si dovrà arrendere alla constatazione che «senza avere trovati con sicurezza i mezzi occorrenti, che non vedo come potremo trovare, dato che ci mancheranno tutti o quasi tutti i contribuenti e non avremo alcun introito per ingressi»<sup>57</sup>.

Credo si debba leggere come una manifestazione di consenso, poi, la vivace corrispondenza dell'ufficio acquisti con privati e istituzioni. Guido Perocco, per esempio, si mostra interessato ai

---

<sup>50</sup> Viale ad Arcangeli, 22 settembre 1955, AMC, SMO 519.

<sup>51</sup> Luciano Budigna, *Pittura e nazionalismo*, “Settimana INCOM illustrata”, 8 ottobre 1955.

<sup>52</sup> Luciano Pistoì, *Pittori d'oggi a Palazzo Madama*, “L'Unità”, 23 settembre 1955.

<sup>53</sup> Raymond Creuze a Viale, 3 ottobre 1955, AMC, SMO 519.

<sup>54</sup> Viale a Creuze, 6 ottobre 1955, AMC, SMO 519.

<sup>55</sup> Dopo una visita a Torino, Creuze invia una previsione approssimativa delle spese a carico della galleria e, soprattutto, delle spese a carico dell'organizzazione torinese, così dettagliate: spese di galleria a carico della galleria stessa, che in caso di vendita propone una provvigione del 30%; stampa e spedizione inviti a carico della galleria; stampa di affiche e manifesti a carico dell'organizzazione; catalogo in 3.000 esemplari a carico dell'organizzazione, ma con le caratteristiche del “Bulletin de la Galerie Raymond Greuze”, di 60 pagine di cui 40 di illustrazioni, 12 di testo e 8 di pubblicità, per complessivi 420.000 franchi cliché esclusi (che prevedono altri 400.000 franchi); «30 à 35 Mats publicitaires avec affiches double face de 120/160 cm dont un tiers situés sur des carrefours de premier choix devraient couvrir tout compris: 450.000 Francs»; assicurazione, trasporto incluso, per 100.000 franchi; 200.000 franchi per annunci ai giornali e alle riviste (Raymond Creuze a Viale, 30 ottobre 1955, AMC, SMO 519).

<sup>56</sup> Creuze a Viale, 14 novembre 1955, AMC, SMO 519. Il comitato (Becchis, Grosso e Carluccio) per penna di Viale aveva esternato le proprie difficoltà a fronte di una spesa calcolata sui quattro o cinque milioni di lire, osservando che in Francia i costi di tipografia sono più alti che in Italia, per cui il catalogo poteva benissimo essere stampato a Torino; per venire poi incontro alle difficoltà del comitato, si propone un riparto delle provvigioni al 20% per la galleria e al 10% al comitato, di modo da poter ammortizzare almeno parte della spesa (Viale a Raymond Creuze, 12 novembre 1955).

<sup>57</sup> [Viale] a Becchis, 26 novembre 1955.

disegni di Martini e Zadkine<sup>58</sup>, su cui ha puntato la sua attenzione anche la Bucarelli, interessata al guazzo *Les trois réalités* di quest'ultimo<sup>59</sup>. E se poteva essere prevedibile la vendita di opere di Soldati, si riscontra molto interesse per i giovani italiani, anche se non senza qualche piccolo dibattito intorno al costo delle singole opere<sup>60</sup>, mentre Jesi non riuscirà ad ottenere una *Composizione* su fondo giallo di Atanasio Soldati, del 1955, di proprietà della vedova<sup>61</sup>.

Viale, invece, aveva manifestato a Gildo Caputo della Galerie de France l'intenzione di acquistare per il museo, con 200.000 lire appositamente destinate all'acquisizione di un dipinto francese, una grande tela di Jacques Lagrange<sup>62</sup>. Tuttavia, gli argomenti avanzati dal direttore non devono essere bastati a convincere Caputo a facilitarne la vendita (poi non avvenuta) scontando il prezzo dai 200.000 franchi francesi notificati: non era bastato, evidentemente, rammentare al mercante «che il Museo di Torino è l'unico museo italiano che acquista quadri francesi moderni, e l'importanza che può costituire questo esempio per gli altri musei italiani»<sup>63</sup>. Saranno ben pochi, in effetti, i quadri francesi ad entrare nelle civiche raccolte in quell'anno, i cui acquisti saranno limitati a maestri storici come Zadkine e Marcoussis e a *Londres* di Alexandre Garbell, oltre a una tela di Chastel donata dai coniugi Nasi e una di Ubac donata dalla provincia di Torino: rispetto alle precedenti edizioni, infatti, gli acquisti si orienteranno soprattutto su artisti come Morlotti, Galante, Romiti, due tempere e una *Composizione* di Soldati.

Una testimonianza diretta di visita all'esposizione, invece, è data da Costantino Baroni, che scrive a Viale:

---

<sup>58</sup> Viale a Guido Perocco, Torino, 30 settembre 1955, AMC, SMO 519.

<sup>59</sup> Ufficio Vendite a Palma Bucarelli, Torino, 30 settembre 1955 AMC, CAA937.

<sup>60</sup> I quadri di Ruggeri, soprattutto *La collina rossa*, *La lampada*, e *La luna tra i cespugli*, «a molti interessano, ma ne trovano troppo elevato il costo» (Ufficio Vendite a Piero Ruggeri, Torino, 9 settembre 1955 AMC, CAA937). Carmassi, invece, scriveva all'ufficio vendite della mostra di un acquirente ignoto, di cui non si hanno altri riscontri, interessato alla sua *Apparizione azzurra* del 1954, mentre molti potenziali acquirenti avrebbero chiesto del *Paesaggio* del 1955 e del *Luna park* dello stesso anno (Ufficio Vendite ad Arturo Carmassi, 17 ottobre 1955 AMC, CAA937), per i quali l'artista avrebbe chiesto 150.000 lire cadauno (Carmassi a Ufficio Vendite, 20 ottobre 1955 AMC, CAA937). Nel comitato d'onore, invece, Salvatore Chiaudano si mostra interessato alla *Finestra* (1955) di Bepi Romagnoni, che l'artista è disposto a cedere per 40.000 lire, e a *Viaggio di notte* del 1955 di Corpora, che è disposto a venderlo per 170.000 lire, anziché le 250.000 notificate (Ufficio Vendite a Salvatore Chiaudano, Torino, 13 ottobre 1955), oltre a manifestare il desiderio di acquistare un'opera fra *Nature morte* e *Paysage*, entrambe del 1955 di Richard Bellias (Ufficio Vendite a Bellias, 2 novembre 1955 AMC, CAA937). Non è noto, invece, da chi sia venuta la proposta di 30.000 franchi (invece dei 70.000 chiesti dall'artista) per *Hollande* del 1955, di Dominique Mayet (Ufficio Vendite a Dominique Mayet, 8 novembre 1955 AMC, CAA937). Due nature morte di Raspi verranno invece vendute ai signori Piacenza e Fiore rispettivamente per 60.000 e 80.000 lire (Ufficio Vendite a Piero Raspi, Torino, 16 novembre 1955). Mentre *Sterpi sulla collina* di Moreni viene acquistato dalla Società S.I.T.A.V. di Saint Vincent per 200.000 lire (Viale a Mattia Moreni, Torino, 16 novembre 1955 AMC, CAA937). Tale Enrico Pastore, invece, era disposto ad acquistare per 100.000 lire lo *Studio per la piccola spiaggia* di Renato Guttuso (Enrico Pastore a Ufficio Vendite, 12 ottobre 1955 AMC, CAA937), che verrà invece venduto per 150.000 a un certo dottor Silo (Viale a Guttuso, 16 novembre 1955 AMC, CAA937).

<sup>61</sup> Ufficio vendite a Emilio Jesi, 3 ottobre 1955 AMC, CAA937. Verranno invece vendute le tempere corrispondenti in catalogo ai n. 6 e n. 12 a 45 e 40.000 lire a Federico Leumann di Torino.; la n. 14 del 1936, invece, andranno a Carlo Astuti di Chieri per 35.000 (Ufficio Vendite a Maria Soldati, Torino, 4 ottobre 1955 AMC, CAA937).

<sup>62</sup> Viale a Caputo, Torino, 12 novembre 1955, AMC, SMO519.

<sup>63</sup> Ibidem.



Caro Direttore,

di rientro a Milano m'affretto a ringraziarti ancora per la tua affettuosa ospitalità e per lo spirito di comprensione di cui mi dai prova. Ti ripeto la mia ammirazione per i miracoli che stai facendo nel nuovo edificio della Galleria d'arte Moderna destinato a rappresentare davvero un modello del genere per lunghi anni.

La mostra "Francia-Italia" è al solito interessante, per quanto abbia l'impressione che il clima del momento sia alquanto abbacchiato, ma è fuori dubbio che iniziative del genere costituiscono per Torino un giusto titolo di benemeranza verso la cultura<sup>64</sup>.

Quell'impressione di "abbacchiamento" della mostra si ritrova anche da parte della stampa<sup>65</sup>. Nella ricezione sui quotidiani, questa quarta edizione offre l'occasione di un bilancio: complice forse un anno di interruzione, la rassegna del 1955 dà l'impressione di un modello espositivo che, dopo progressive messe a punto, ha trovato finalmente la sua formula. È implicita, in questa visione, l'aspettativa, delusa nel giro di pochi anni, di essere di fronte a una manifestazione destinata a diventare un appuntamento fisso come la Biennale di Venezia e la Quadriennale di Roma. D'altra parte, il replicarsi della formula del 1953, senza quasi modifiche, poteva far presumere che "Francia-Italia" avesse raggiunto la propria identità e si preparasse ad un lungo avvenire. Per questo non di rado si incontreranno digressioni sul senso profondo che la manifestazione sta assumendo, accanto a considerazioni più specifiche sulla mostra in sé. Non è da trascurare, oltretutto, che il mondo della cultura si aspettava, come mostra la lettera di Baroni, che Torino si preparasse ad aprire la GAM, che sarebbe potuta diventare la sede naturale delle future edizioni. Che "Francia-Italia" stesse conquistando una posizione nel novero delle manifestazioni ufficiali, poi, è percepibile nel momento in cui la stampa comincia a usarla come termine di paragone. Da una parte, l'idea portante della mostra di un confronto gemellare fra nazioni "sorelle" è diventata una moda che si ripercuote anche in eventi minori, come una mostra della torinese Galleria Martina, per la quale un anonimo recensore non può fare a meno di tirare in ballo il "dialogo", per quanto con generiche concordanze<sup>66</sup>, che tuttavia mostrano come la ricerca di affinità fra italiani e francesi a tutti i costi sia penetrata non solo nelle abitudini e negli schemi della critica, ma anche nell'uso giornalistico più corsivo. Ancor di più, però, il nome di "Francia-Italia" ritorna nella stampa dedicata al IX Premio Lissone: se Marco Valsecchi si limita a constatare di aver ritrovato in quella sede molti degli artisti appena visti a Torino (e il premio sarà assegnato a un *habitué* di "Francia-Italia": Renato Birilli)<sup>67</sup>, Baroni si spinge oltre, notando come l'ambizione internazionale del Premio, con la sua notevole mobilitazione di "firme" e di artisti, stava diventando addirittura «un efficace

<sup>64</sup> Costantino Baroni a Viale, Milano, 22/9/55, AMC, SMO519.

<sup>65</sup> La rassegna stampa della mostra si conserva in AMC, SMO530.

<sup>66</sup> U.P., *Tre pittori francesi e cinque piemontesi*, "Stampa sera", 7 ottobre 1955.

<sup>67</sup> Marco Valsecchi, *Tutti astratti a Lissone*, "Tempo", 20 ottobre 1955.

contraltare alle esposizioni torinesi "Francia-Italia", che ormai rappresentano classici incontri di cultura»<sup>68</sup>.

Risulta evidente, poi, che l'attenzione è puntata questa volta sulle nuove generazioni. Sono sorvolate rapidamente, salvo qualche breve commento, le due mostre di "omaggio". Anche un detrattore come Pistoì, in questo caso, riconosce alla mostra, pur coi suoi limiti, un buon livello, specie grazie a Soldati e Marcoussis: un Cubismo di buon livello, da parte di quest'ultimo e di Metzinger, pur non raggiungendo «il diapason di certe opere di Picasso e di Braque»<sup>69</sup>. Un pensiero non molto diverso, forse, quello adombrato da Perocco quando accorda alla mostra di Marcoussis un valore più culturale, in ragione della storia del Cubismo, che un vero e proprio insegnamento da poter trasmettere alle nuove generazioni<sup>70</sup>. Ma l'aggettivazione e la sintassi usate per definire l'omaggio italiano e quello francese, in fondo, arrivano a somigliarsi: se Soldati, per Bernardi, è «esempio raro di coerenza in un ridurre la pittura ad una geometria che malgrado il compasso e la squadra resta sempre di un incantevole candore»<sup>71</sup>, l'opera di Marcoussis, per Ghiglione, «offre una continua unità spirituale e le sue composizioni costruttive, siano paesaggi o nature morte, hanno un'intima felicità poetica»<sup>72</sup>. E nello stesso contesto, en passant, andrà ricordato, stando alla recensione di Sciortino, anche il «tonalismo piuttosto morandiano» riconosciuto nell'opera del giovane Romiti<sup>73</sup>, a riprova del peso avuto dal pittore di Grizzana, quasi come pietra di paragone, nella cultura visiva della critica italiana.

Il fuoco di fila della critiche, invece, sembra attutito rispetto al passato. Pur rendendo evidente, secondo alcuni, «il travaglio continuo e a volte drammatico di almeno due generazioni»<sup>74</sup>, e pur nella impossibilità, secondo altri, di un giudizio complessivo su mostre così svolte, che impediscono di «assorbire i particolari nell'insieme»<sup>75</sup>, non si ritrovano le critiche violente che avevano investito le edizioni precedenti. Soltanto la scelta di Palazzo Madama come sede è palese dimostrazione, secondo Pistoì, che ogni anno di più la mostra sta assumendo un carattere di ufficialità che non le si addice, e che «può far dimenticare la sua vera origine e i suoi intendimenti, così strettamente dipendenti dagli orientamenti critici e dai gusti dei suoi organizzatori»<sup>76</sup>. Eppure, stando alle parole di Bernardi, ma secondo un leitmotiv già sentito in molti suoi articoli precedenti,

---

<sup>68</sup> Costantino Baroni, *Vivo successo a Lissone del IX Premio di pittura. Vincitore quest'anno è stato Renato Birolli*, "Il Popolo di Milano", 14 ottobre 1955.

<sup>69</sup> Pistoì, *Pittori d'oggi...*, cit.

<sup>70</sup> Guido Perocco, *Artisti di due paesi di fronte ad una Nuova Accademia*, "Gazzettino-Sera", 30 settembre-1 ottobre 1955.

<sup>71</sup> Marziano Bernardi, *La mostra "Francia-Italia" s'apre oggi a Palazzo Madama*, "Stampa-sera", 23 settembre 1955.

<sup>72</sup> Giulio Ghiglione, *Pittura di Francia e d'Italia in gara d'esperienze a Torino*, "Secolo XIX", 29 settembre 1955.

<sup>73</sup> Giuseppe Sciortino, *Incontri e colloqui di artisti italiani e stranieri*, "La Fiera Letteraria", 9 ottobre 1955.

<sup>74</sup> Ibidem.

<sup>75</sup> Pistoì, *Pittori d'oggi...*, cit.

<sup>76</sup> Ibidem.

alla base della mostra stanno due equivoci. A qualcuno, infatti, sembrò che gli organizzatori avessero “tradito” il programma «chiaro e onesto», della manifestazione: il pubblico avrebbe sperato di vedere «la pittura che preferisce, apertamente comunicativa, non problemistica», mentre al contrario gli organizzatori «finirono col dare la precedenza alla pittura che piaceva a loro». Per questo, secondo il critico, la mostra poteva valere soltanto se vista come gabinetto sperimentale di idee: «un laboratorio di gente convinta, anche se spesso prigioniera di un’illusione su ciò che dev’esser la pittura- che lavora paziente e tenace». In definitiva, «da entrambe le parti c’è un errore: credere risultati (ed entusiasmarsene o inorridirne) i tentativi; scambiare un provvisorio che precipita di stagione con un punto d’arrivo da proclamare “quello del nostro tempo”»<sup>77</sup>. Sembra quasi una risposta, nello stesso giorno, l’articolo di Carluccio, ben consapevole delle difficoltà del pubblico, da cui però si aspetta un minimo di impegno e di buona volontà, o di disponibilità a misurarsi con qualcosa che non comprende immediatamente: «Bisogna che il pubblico non abbia paura di sbagliare, ma bisogna anche che non abbia paura di capire e comprenda almeno questo: che l’opera degli artisti di oggi è nobile, sofferta e viva come l’opera degli artisti d’ogni tempo nelle sue intenzioni, anche quando le realizzazioni appaiono discutibili»<sup>78</sup>. Ed era quasi inevitabile, a questo punto, che venisse chiamato in causa l’esempio dell’Impressionismo come precedente emblematico di avanguardia non capita dal proprio tempo:

È quasi mezzo secolo che gli artisti di tutto il mondo svolgono un lavoro immenso per chiarire la lezione dell’Impressionismo e per darle una continuità. Nel senso ch’essi accettano come acquisita alla coscienza dell’uomo moderno la caratteristica visione dell’arte che usa il colore come strumento diretto d’espressione, come luce e forma, ma intendono anche ricondurla a una consistenza spirituale. È quasi mezzo secolo cioè che essi si sforzano di ridurlo, a volte di deviarlo, di modificarlo, assalendolo da ogni direzione; dalla parte della fantasia, della ragione, del sentimento<sup>79</sup>.

Sulla stessa linea di difesa anche Baroni<sup>80</sup>: la mostra «non denuncia affatto sintomi di stanchezza», e sembra reggere bene anche l’inserimento nell’architettura dello Juvarra, con la quale lo stridore poteva essere pericoloso: un contrasto ancora maggiore se visto con l’aspettativa (presto delusa), che la successiva edizione si sarebbe svolta nella modernissima nuova sede della GAM, di cui si prevedeva a breve l’apertura. Baroni, anzi, riconosce alla mostra, anche a confronto con la neonata

<sup>77</sup> Bernardi, *La mostra "Francia-Italia"*..., cit.

<sup>78</sup> Luigi Carluccio, *Pittori a colloquio. La mostra "Francia-Italia"*, “Gazzetta del Popolo”, 23 settembre 1955. Poco tempo dopo Carluccio preciserà ulteriormente che: «la mostra non sarà mai abbastanza lodata, perché è praticamente sicuro che una funzione critica e quindi formativa essa l’ha esercitata» (L.[uigi] C.[arluccio], *Superamento del provincialismo e incongruenze dell’esposizione. La mostra "Francia-Italia"*, “Ateneo”, 15 novembre 1955).

<sup>79</sup> Carluccio, *Pittori a colloquio*, cit.

<sup>80</sup> Costantino Baroni, *La mostra Italia-Francia incontro d’alto interesse*, “Il Popolo di Milano”, 28 settembre 1955.

“Documenta” apertasi in quell’anno a Kassel, di aver assunto finalmente, nonostante le inevitabili defezioni che ne hanno costellato la storia, una propria fisionomia tramite messe a punto successive:

è dovere riconoscere che nessuna abilità di organizzatore poteva, nella circostanza attuale, ovviare alle molte e gravi defezioni di cui lo schieramento espositivo risente. In progresso di tempo l’esperienza cumulata dalle successive edizioni ha permesso di alleggerire le mostre “Francia-Italia” di quell’elemento di contorno, approssimativo per propria natura, cui in un primo tempo ci s’era dovuti puntellare in omaggio a considerazioni d’inquadramento e di prudenza. Adesso però che non è più strettamente necessario storicizzare didatticamente mostre siffatte, era giusto, era doveroso saltare il fosso con la rinuncia a certe “presenze” puramente decorative. Così la rassegna torinese è venuta via via caratterizzandosi come una palestra riservata prevalentemente alle giovani forze, alle tendenze d’avanguardia, con quel tanto di spericolato e di anarcoide che questa impostazione comporta<sup>81</sup>.

C’era stato chi, come Budigna, aveva avvertito la mancanza di Gentilini, Santomaso, Cassinari e Capogrossi<sup>82</sup>, giustificandola come un bilanciamento dell’assenza, in campo francese, di Manessier, di Bazaine e di Soulages (di cui, a onor del vero, la critica si era accorta solo nell’edizione del 1953). Di parere analogo Franco Russoli, che critica fortemente le scelte operate dalla commissione francese: i soli artisti degni di nota in questa occasione, a suo modo di vedere, sono italiani, e quelli che risentono meno della Francia: «sarà colpa della cernita fatta dalla commissione consultiva francese, che ha presentato una squadra di serie B, ad essere generosi —e scusate la volgarità del raffronto—, ma nel generale tono medio della Mostra se dobbiamo indicare alcune novità e raggiungimenti e speranze, lo faremo nominando artisti italiani e sempre meno malati d’infranciosamento»<sup>83</sup>. Mancano, trapela dalle parole di Russoli, quegli artisti francesi che la critica italiana aveva recepito con maggiore favore: Manessier, Hartung e Bazaine. Ecco quindi, fra gli italiani, «aria più mossa» che presso i cugini d’oltralpe, fra cui, però, non poteva non imporsi de Staël, di cui «la ricerca di un semplice e vibrante discorso sul vero [...] è indicativa, e da seguire», al contrario di Pignon, il cui calo «dal periodo severo ma ricco di Ostenda e delle “olivete” a questi paesaggi con figure, modulati in un ingenuo ritmo illustrativo, è evidente»<sup>84</sup>.

Ma i giovani francesi non possono competere coi giovani italiani, dove pure, però, sembra emergere il solo nome di Birolli, eventualmente accostato a quello di Morlotti<sup>85</sup>. Per la critica, in

---

<sup>81</sup> Ibidem.

<sup>82</sup> Budigna, *Pittura e nazionalismo*, cit.

<sup>83</sup> Franco Russoli, *Un incontro sempre utile*, “Settimo Giorno”, 4 ottobre 1955.

<sup>84</sup> Ibidem. Dragone, al contrario, rileva i limiti nella scelta delle opere, specie per de Staël: «era pur giusto ricordare il de Staël [...] ma questi pochi dipinti che muovono in diverse direzioni, non ci sembra riescano a chiarire i limiti e l’intensità della loro opera» (Angelo Dragone, *Pittori d’oggi, “Francia-Italia” esposti a Palazzo Madama, “Il Popolo Nuovo”*, 23 settembre 1955).

<sup>85</sup> «E Morlotti, che se anche volge ad eccessiva degustazione del colore e della pasta cromatica, ha un fondo così nuovo ed antico di pittura. E la parete di Birolli, tra le sue più unitarie e belle, tesa sull’accordo difficile di luce rabbrividente e di forma intellettualisticamente concepita». (Russoli, *Un incontro sempre utile*, cit.)

molte occasioni, pare che la mostra francese faccia perno su Gischia e Pignon<sup>86</sup>. Su quest'ultimo, ormai noto, si raduna un pugno di definizioni, come a misurare il polso del suo sviluppo di mostra in mostra: egli dominerebbe la mostra, secondo Perocco, «con una fantasia nutrita di realtà»<sup>87</sup>, che diventa anche, per Valsecchi, «un realismo curioso, favolistico e decorativo, che non ci saremmo mai aspettato da un pittore di stretta osservanza picassiana»<sup>88</sup>. Non a caso se qualcuno è portato ad assimilarlo a Guttuso, cui lo unisce in realtà più la passione politica che la ricerca artistica<sup>89</sup>, qualcun altro è portato a dire che, piuttosto che picassiano, «Pignon, che si presenta con molto impegno, in alcune opere sottintende Matisse e in altre, come in *Le paysan à l'Olivier*, rivela esigenze espressionistiche»<sup>90</sup>. Eppure, stando a quanto afferma Michele Biancale, «Francia-Italia» avrebbe il merito di far conoscere i giovani francesi, altrimenti difficilmente apprezzabili: «il vantaggio vero è che ci permette di conoscere i giovani artisti francesi, che altrimenti non conosceremmo, essendo la moderna pittura francese monopolizzata quasi esclusivamente da Fougeron e da Pignon»<sup>91</sup>.

Si può notare che quella confusione fra “giovani” e “giovanissimi”, che si era incontrata già nei lavori della commissione, permane anche nella critica: “giovani” sono ancora considerati sia gli artisti della generazione di Birolli, sia quelli della generazione di trentenni che si affacciava in quel momento alla ribalta. Si può capire dunque perché la critica sostenesse che «gli ordinatori delle due sezioni hanno escluso quest'anno un numero rilevante di artisti affermati e significanti, a vantaggio di un manipolo di giovanissimi cui sarebbe inopportuno chiedere altro che l'onestà delle loro promesse»<sup>92</sup>. È su questi che i pareri si dividono, fra chi ritiene che non ci si possa aspettare altro che una sequela di buone intenzioni ma ancora in formazione, assistendo a un fenomeno in “espansione”<sup>93</sup>, e chi invece vi ravvisa l'avanzare, o lo scadimento, di una nuova accademia, in cui «non ci sono errori», nemmeno negli artisti più giovani da cui ci si aspetterebbe uno scatto in avanti anche a costo di qualche rischio. Guttuso, al contrario, per quanto in caduta qualitativa, se non altro,

---

<sup>86</sup> Budigna, *Pittura e nazionalismo*, cit.

<sup>87</sup> Perocco, *Artisti di due paesi*

<sup>88</sup> Marco Valsecchi, *Comunità di pittori a Torino*, “Tempo”, 6 ottobre 1955.

<sup>89</sup> «Pignon è certamente differente da Guttuso. I suoi paesaggi, dico quelli del francese, ocra e bianco, come li intitola, sono come il sostrato d'una realtà che ha le forme adunche, uncinete. Si sente l'unghia di Picasso. La natura per lui è a tenaglia, si tratti d'olivi o d'altro. Ma è nuovo, e forte, non ripudia il colore bello e persino la decorazione. È qui uno dei più importanti» (Michele Biancale, *Tra Italia e Francia il confronto a Torino in una mostra d'arte*, “Momento Sera”, 26 settembre 1955).

<sup>90</sup> Giuseppe Sciortino, *Incontri e colloqui...*, cit.

<sup>91</sup> Michele Biancale, *Tra Italia e Francia*, cit.

<sup>92</sup> Budigna, *Pittura e nazionalismo*, cit.

<sup>93</sup> «l'attività delle più giovani generazioni ci sembra possa caratterizzare una nuova fase che vorremmo dire di *espansione* di tali linguaggi figurativi, dando luogo ad un fenomeno artistico di tale vastità che non soltanto i più attenti possono seguire, ma che anche il pubblico non può ignorare». (Dragone, *Pittori d'oggi...*, cit.).

scrive Perocco, «sbaglia, gli altri, in un'aria senza tempo, hanno dimenticato l'errore»<sup>94</sup>. Naturalmente, quando si parla di "accademia", in questo contesto, si tratta di un'accademia dell'arte astratta, che è la nota dominante della mostra: un astrattismo, però, che ha messo da parte riga e squadra, come si era già osservato nel 1953, in favore di una dimensione profondamente intimista, al punto che in essa possono riaffiorare ricordi figurativi. Dei ricordi, anzi, che potrebbero persino andare oltre le intenzioni degli ordinatori della mostra, come se la scelta nettamente astratta fatta in questa occasione non tradisse, in realtà, che un suo superamento<sup>95</sup>.

È la volta, sempre secondo Perocco, dell'astrattismo in quella declinazione in cui «ci si affida sempre più alla psicologia e all'intimismo, di fronte allo scadere dell'astrattismo geometrico», tanto che, dopo una stagione di moda picassiana, sarebbe giunto a quel punto, pur in una tendenza a «vedere attraverso cristalli la realtà» di ascendenza futurista, un «momento Klee», cioè un ritorno alle pagine più poetiche e più lontane dal Cubismo della sua opera, e che consiste nel «vedere dentro alla pittura astratta, creare un nuovo spazio nelle nuove dimensioni, esprimersi attraverso vibrazioni quanto mai sottili di colori e di forme, cercare ad occhi spalancati, nella materia cromatica qualcosa che sfugge continuamente e che Klee seppe miracolosamente fissare in un breve spazio»<sup>96</sup>.

L'astrazione imperante, invece, avrebbe per Pistoï effetti nefasti soprattutto sui giovani, in cui nota una convergenza, «un comune accordo su certi simboli» che è frutto, a suo modo di vedere, di una scelta più calcolata che sincera ed emotivamente giustificata: «i loro dipinti non vogliono persuadere ma soltanto dimostrare che un quadro può fondarsi ed esistere unicamente sulla equivalenza quantitativa e qualitativa di forme e colori diversi. Per non inquinare con l'emozione, anche la più soggettiva, una astratta purezza che non ha mai appartenuto all'arte, questi pittori autodistruggono il proprio mestiere, pianificano i palpiti del cuore»<sup>97</sup>.

Era quasi inevitabile, infine, che il confronto fra artisti italiani e artisti francesi coinvolgesse anche i giovani. C'è un certo accordo, in tal senso, nell'avvicinare l'opera di Bepi Romagnoni, ancora nella sua stagione realista, a Dauchot: «Dei nostri giovani al di sotto dei trentacinque anni vediamo soltanto Romagnoni star vicino al quasi coetaneo Dauchot. Temono di sembrar vecchi? Attenzione, non perdiamo l'autobus come al solito in Italia. A quei giovani francesi, scrive Bernardi, è evidente che le "postume" di de Staël e di Valmier appartengono a un passato che probabilmente si farà

---

<sup>94</sup> Guido Perocco, *Artisti di due paesi...*, cit.

<sup>95</sup> «Una mostra, "Pittori d'oggi", in complesso riuscita; e significativa [...] per il passo chiarificatore che parecchi artisti vi compiono, onde uscire dal vicolo cieco dell'astrattismo. Forse i teorici di questa tendenza, che hanno più o meno contribuito alla preparazione della mostra, rimarranno sconcertati dei risultati che negano, con la concretezza dei fatti, i loro teorizzamenti» (Giuseppe Sciortino, *Incontri e colloqui...*, cit.).

<sup>96</sup> Guido Perocco, *Artisti di due paesi...*, cit.

<sup>97</sup> Pistoï, *Pittori d'oggi...*, cit.

presto remoto»<sup>98</sup>. Su quel confronto torna anche Dragone, ricordando Dauchot «dalle figure così segnate, ma lontane dal neorealismo, cui appartiene semmai il milanese Romagnoni, del quale peraltro preferiamo non già le figure, ma quella *Finestra* dalla sicura impostazione»<sup>99</sup>. La comparazione, poi, prosegue quasi taccuino alla mano, annotando gli accostamenti sensati e quelli meno costruttivi, tanto da poter quasi seguire, da lontano, l'allestimento e gli abbinamenti: «Le iridescenti soluzioni cromatiche, le stese chiuse forme dei dipinti di Becchis, non possono invero confondersi con la pittura più spiegata di Gischia che gli sta di fronte, mentre il romanticismo in chiave cubista di Brunori si stacca nettamente dalle nitide note di colore di Lagrange, e della stessa Hélène de Beauvoir, pur così superficiale nella sua tenue sfaccettatura luminosa. Così Paola Levi Montalcini, ha pur sempre una sua intima vibrazione anche se meno pungente». Allo stesso modo, in un accostamento inedito e, con gli occhi di oggi, quasi sorprendente, «Vacchi e Morlotti, su una stessa parete, sembrano avviare un dialogo di particolare interesse per chi voglia indagar, nella diversità della materia, una fase che nei due riflette oggi indubbie consonanze»<sup>100</sup>. Sergio Vacchi, in quel momento, superata la sperimentazione picassiana, si trovava ancora nella sua fase naturalistica, ma declinando il naturalismo informale con una violenza inedita che usciva dal sentimentalismo in cui al contrario si stava chiudendo, nella lettura critica più corrente, l'opera di Morlotti. Si chiedeva infatti Valsecchi se, «forse per ribellarsi a certe sue dorate e carnali densità cromatiche, [Vacchi] ha immesso una violenza inacidita di rossi e di azzurri, che vuol preludere a rotture espressioniste?»<sup>101</sup>. L'accostamento del pittore di Imbersago al più giovane bolognese, dunque, poteva costituire uno stimolo verso una lettura meno elegiaca delle vegetazioni del più anziano pittore "astratto-concreto". Una lettura che non avrà molto seguito, che lascia poche tracce e cede il passo al «sensibile e crepuscolare erbario brianzolo del saputo Morlotti»<sup>102</sup>; eppure, quando Pistoï, fugacemente, parla delle sue «superfici cicatrizzate», si è portati a riconoscervi una traccia di una lettura più aggressiva dell'opera del pittore, come la mostra torinese, forse, voleva suggerire<sup>103</sup>. Nel febbraio successivo, la milanese galleria del Milione avrebbe proposto un diverso assortimento di *Quattro pittori dell'ultima generazione*, accoppiando «secondo un'affinità di temperamento» due pittori bolognesi, da poco presentati dalla galleria "La Loggia", a giovani operanti in Milano: se

<sup>98</sup> Bernardi, *La mostra "Francia-Italia" ...*, cit.

<sup>99</sup> Dragone, *Pittori d'oggi...*, cit.

<sup>100</sup> Ibidem.

<sup>101</sup> Valsecchi, *Comunità di pittori a Torino*, cit.

<sup>102</sup> Baroni, *La mostra Italia-Francia*, cit.

<sup>103</sup> Pistoï, *Pittori d'oggi...*, cit.

Vasco Bendini poteva fare pendant con Ajmone, Vacchi si trovava in un nuovo confronto sul tema della materia con Alfredo Chighine, più giovane ma in linea, in fondo, con le ricerche di Morlotti<sup>104</sup>. Meno convincenti, invece, i riferimenti e gli accostamenti proposti da Biancale: se può essere ragionevole trovare un'assonanza fra Ajmone e la maniera di Garbell, anche se quest'ultima «è più strettamente scandita», è davvero difficile seguirlo quando afferma che «Jean Cortot somiglia a Capogrossi, che non c'è e meritava d'essere presente, dato che c'è un suo quasi sosia»<sup>105</sup>.

#### **IV.4 1956. Ancora Venezia.**

In parallelo ai lavori organizzativi di "Francia-Italia", Cogniat è già impegnato anche sul fronte veneziano. Risale alla metà di luglio una lettera in cui Pallucchini approva il piano da lui proposto per il padiglione, specie se riuscirà ad ottenere, come promette, le opere di Picasso dell'ultimo periodo, in particolare le *Femmes d'Alger*, cioè le opere eseguite per la mostra milanese del 1953<sup>106</sup>. Pallucchini desiderava che il padiglione francese rendesse omaggio, ancora una volta, a Matisse, appena mancato, come si apprende da una lettera di risposta di Erlanger del 1 luglio 1955, in cui si fa presente l'impossibilità di accontentare questo desiderio, dal momento che il Musée National d'Art Moderne aveva in programma, a una data contigua con la rassegna lagunare, una grande mostra del maestro. Poco meno di un mese prima, per altro, Pallucchini aveva sottoposto la stessa proposta a Vieillefond<sup>107</sup>, esponendo intanto il piano della mostra di Delacroix che Bazin si è dichiarato disponibile ad organizzare.

Non è da trascurare, in questo contesto, l'approvazione del segretario della Biennale, in novembre, all'idea di una sala dedicata a Manessier:

Vous m'aviez parlé, ma semble-t-il, d'une salle à réserver à Manessier: là-dessus, je dois vous dire que cela constituerait pour nous un point d'attraction très important de la prochaine Biennale, étant donné le grand intérêt qui existe en Italie pour cette artiste. Cependant Caputo, au mois de septembre dernier, avait formulé des réserves sur la possibilité de présenter Manessier à Venise. Ors, Apollonio vient de reconstruire Caputo, qui a renouvelé les mêmes réserves<sup>108</sup>.

Pur ignorando le ragioni delle riserve avanzate da Caputo, anche Cogniat aveva cambiato idea su questo punto, preferendo sostituire Manessier, già molto presente nei precedenti padiglioni francesi,

<sup>104</sup> *Quattro pittori dell'ultima generazione. Ajmone, Bendini, Chighine, Vacchi*, "Bollettino della Galleria del Milione", 16, febbraio 1956.

<sup>105</sup> Biancale, *Tra Italia e Francia*, cit.

<sup>106</sup> Pallucchini a Cogniat, 15 luglio 1955, ASAC, Padiglioni, busta 12.

<sup>107</sup> Pallucchini a Vieillefond, 8 giugno 1955, ASAC, Padiglioni, busta 12.

<sup>108</sup> Pallucchini a Cogniat, 3 novembre 1955, ASAC, Padiglioni, busta 12.



con Bazaine, «qui est aussi fort important et fut l'initiateur de cette tendance dans sa génération»<sup>109</sup>. Anche riguardo a Picasso, preferisce rimandare, riproponendo in futuro una scelta di opere inedite, anziché una ripetizione di cose già viste (a Milano e a Roma); piuttosto propone un omaggio a Villon, che non ha ancora trovato spazio a Venezia (ma la sua sala a Torino non era poi così lontana nel tempo), una sala di incisioni di Picasso e Adam (sarà poi presente il solo Adam), ed una selezione di scultori.

Va sottolineato che questi scambi, ancora una volta, avvenivano in forma tutto sommato ufficiosa, dato che solo il 28 novembre Pallucchini scrive per felicitarsi, appena ricevuta la notizia, della designazione di Cogniat a commissario, sebbene ci fosse già una lettera dell'ambasciatore francese a Roma, Jacques Fouques-Duparc, al presidente della Biennale Massimo Alesi, datata 17 ottobre 1955, che garantiva l'intenzione di rinnovare quell'incarico<sup>110</sup>.

Il 27 dicembre, Pallucchini tenta di inserire anche la scultrice Day Schnabel, di nazionalità americana, ma che vive e lavora a Parigi, ma incontra un netto rifiuto da parte di Cogniat: è troppo tardi, dice, per includere anche lei<sup>111</sup>.

A febbraio del 1956, invece, Cogniat ha deciso che la sala in fondo, dove Pallucchini sperava di collocare Manessier, sarà riservata a Segonzac. Inoltre annuncia:

Nous préparons avec Waldemar George, la sortie d'une nouvelle revue consacrée aux arts plastiques et qui doit paraître tous les mois à partir du 15 mars. Nous avons pensé qu'il serait intéressant de consacrer le N° du mois de juin à la Biennale, et demandent d'avance des articles aux différents organisateurs. Est-ce que ce projet peut vous gêner et paraître une concurrence à la revue de la Biennale[?]. Dites-moi très simplement ce que vous en pensez, car il n'est nullement dans nos intentions de faire quelque chose qui soit susceptible de vous être désagréable<sup>112</sup>.

Pallucchini si mostra ben contento che una rivista francese<sup>113</sup>, che da una lettera successiva si scopre essere "Prisme"<sup>114</sup>, dedichi spazio all'Italia. Cogniat, anzi, in un primo tempo aveva chiesto ad Argan di assumersi la responsabilità di una redazione italiana della rivista<sup>115</sup>. Ma questi, dopo un iniziale accoglimento dell'impegno, era stato nominato professore a Palermo, e la sua collaborazione non sarebbe potuta essere altro che episodica. A quel punto, Cogniat pensa di tenere come punti di riferimento per la rivista Ragghianti per Firenze, Apollonio per Venezia e Carluccio per Torino: esclude Pallucchini (e, implicitamente, anche Viale), perché lo sa già gravato di molte

<sup>109</sup> Cogniat a Pallucchini, 19 novembre 1955, ASAC, Padiglioni, busta 12.

<sup>110</sup> Jacques Fouques-Duparc a Massimo Alesi, 17 ottobre 1955, ASAC, Padiglioni, busta 12.

<sup>111</sup> Pallucchini a Cogniat, 27 dicembre 1955, ASAC, Padiglioni, busta 12.

<sup>112</sup> Cogniat a Pallucchini, 15 febbraio 1956, ASAC, Padiglioni, busta 12.

<sup>113</sup> Pallucchini a Cogniat, 27 febbraio 1955, ASAC, Padiglioni, busta 12.

<sup>114</sup> Cogniat a Pallucchini, 8 marzo 1955, ASAC, Padiglioni, busta 12.

<sup>115</sup> Ibidem.

responsabilità, pur dichiarandosi contento di una collaborazione occasionale. Pallucchini, però, ha parlato con Apollonio, che è già molto preso dalla redazione di "Quadrum" e non se la sente; per Milano, però, Cogniat potrebbe sentire Valsecchi.

#### **IV.5 Convergenze e ripensamenti.**

La quinta "Francia-Italia" prende subito una piega in favore dell'arte astratta. Ancora una volta, le vicende torinesi si intrecciano, a distanza, con quelle romane. La stampa rileverà infatti, a bilancio delle mostre del 1957, una convergenza verso le istanze del "non figurativo", che vede in "Francia-Italia" un evento di punta, accanto a cui però si avvicina subito la mostra delle opere della collezione Cavellini esposte a Valle Giulia nella primavera di quell'anno: una mostra, questa, attorno a cui si formerà una sorta di "congiura del silenzio", come constaterà il collezionista stesso lamentando il silenzio ostile della stampa romana<sup>116</sup>, che sembra in un primo momento intenzionata ad ignorare l'evento, rivangando la trita polemica fra astrattisti e figurativi che si manifestava, in fondo, più sulle colonne dei giornali che nella dinamica degli scambi e dei rapporti fra gli artisti.

La mostra di Valle Giulia, comunque, si organizzava su un principio non dissimile da quello di "Francia-Italia", anche se scaturita dalle scelte mirate e precise di un collezionista e non dal lavoro di un comitato. Vi si poteva infatti vedere una mostra centrale che dava particolare rilievo all'opera di Renato Birolli, amatissimo dal collezionista bresciano, a cui facevano da corona gli altri pittori del gruppo degli Otto, e infine una rassegna assortita di italiani e francesi mescolati fra loro, secondo una logica del confronto che si era vista più volte alla Promotrice al Valentino, e che era anche il criterio con cui erano esposti i quadri nella sede bresciana in cui Cavellini aveva allestito, con spirito museale, la propria collezione.

È comprensibile, dunque, che a Viale risultasse particolarmente congeniale la mostra della Galleria Nazionale. Vi si accenna brevemente in una missiva del collezionista a Palma Bucarelli: «Il dott. Viale, ringraziandomi del catalogo che gli ho inviato, si dice arrabbiato con la dottoressa Bucarelli perché gli ha soffiato l'idea di esporre la raccolta quando avrebbe inaugurato le sale del nuovo museo. La esporrà lo stesso»<sup>117</sup>. Vi sono vari motivi di credere che il desiderio espresso dal direttore dei Musei Civici Torinesi non fosse solo una formula di cortesia, ma un'intenzione reale, sebbene poi la mostra non avrà mai luogo nel capoluogo piemontese, dove d'altra parte bisognerà attendere ancora qualche anno prima dell'inaugurazione della GAM. Ma l'attenzione al collezionismo non verrà meno, se si tiene conto che Viale inaugurerà il museo con due mostre dedicate prima all'arte

<sup>116</sup> Cecilia Braschi, *Il dibattito artistico a Roma negli anni '50. La collezione Cavellini alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, "Studi di storia dell'arte", 12, 2001(2002), pp. 171-208.

<sup>117</sup> Cavellini a Bucarelli, 17 agosto 1957, Roma, GNAM, Archivio Storico.

moderna italiana e poi a quella straniera nelle collezioni italiane, e che in quest'ultima si mostreranno molte opere di Cavellini (e molte acquistate a "Francia-Italia").

Questa lettera, in ogni caso, conferma l'esistenza, ricostruibile su flebili e impercettibili tracce documentarie, di un sottile ma tenace filo che unisce Roma e Torino, in dialogo con Venezia, come si nota da questo scambio di mostre, dalla laguna al Piemonte e fra la capitale e la città sabauda, di cui sarà ulteriore conferma il progetto (non realizzato) di trasferire "Francia-Italia" a Roma.

È questo, infatti, il *milieu* entro cui Viale stava costruendo il proprio gruppo di lavoro per il nuovo museo. Anche se non è chiaro quale ruolo di responsabilità volesse attribuirgli, il direttore dei Musei Civici aveva tentato, senza successo, di portare Arcangeli a Torino proprio per occuparsi della galleria: «Comprendo», gli scriverà con rammarico Viale, «che è inutile pensare di portarti via dalla tua Bologna. Permettimi solo di dirti che non credo che il lavoro alla Galleria di Torino ti avrebbe tolto la possibilità di occuparti dell'arte antica»<sup>118</sup>.

Qualsiasi tentativo di sottrarre Arcangeli alla sua Bologna, infatti, sembra vano. Vi aveva provato, nello stesso periodo, anche Argan, cercando di sottrarre l'amico critico da uno stato di profonda crisi esistenziale<sup>119</sup>. Argan aveva intuito che l'esempio e la vicinanza di Morandi era dannosa per lui, e non esita ad esternarglielo in una commovente lettera dell'ottobre 1957: «Morandi: capisco, l'hai lì, sotto gli occhi, e capisco che il suo esempio trascini. Ma Morandi ha molti anni più di te e la sua difesa ha avuto altre ragioni, è sorta da una condizione di necessità. Noi, dico noi tuoi colleghi, non vogliamo aspettare ogni tuo scritto come si aspetta un quadro di Morandi: per leggerlo e rileggerlo, gustarlo con tutte le parole, e poi dimenticarci di te fino al prossimo saggio. Non vogliamo considerarti come una specie di asceta: vorremmo che tu fossi sempre in mezzo a noi, anche se la compagnia non è sempre delle più simpatiche. Forse, quando ti scrissi che tu dovresti andare via da Bologna, fui un po' brutale: ma seguito a credere che ti farebbe un gran bene»<sup>120</sup>.

Nel frattempo, fervono i lavori per la nuova sede della GAM. Dopo una visita a Torino, Lassaigue scrive a Viale per complimentarsi di quanto ha visto circa i progressi del nuovo museo e dei progetti per il suo futuro, e di essere ben felice, insieme a Cogniat, di poter dare il loro contributo. In tal senso, condividono in pieno l'idea di una mostra in omaggio a Léger, evidentemente proposta dal comitato italiano<sup>121</sup>. Ora che il comitato si è drasticamente ristretto, come nei fatti già si evinceva nell'organizzazione dell'edizione 1955, i tempi per prendere le decisioni sono più rapidi, non essendo necessario raccogliere pareri e conciliare disaccordi e malumori che avevano contrassegnato le edizioni precedenti. Restano solo i problemi strettamente

<sup>118</sup> Viale ad Arcangeli, 23 aprile 1957, BCABO, fondo Arcangeli.

<sup>119</sup> Argan ad Arcangeli, 24 ottobre 57, BCABO, fondo Arcangeli.

<sup>120</sup> Ibidem.

<sup>121</sup> Lassaigue a Viale, 14 marzo 1957, AMC, SMO 533.

organizzativi, i rapporti non facili con gli artisti e i loro eredi, che però sia da parte francese sia da parte italiana, si ha modo di gestire con più agio. Per l'Italia, in tal senso, diventa sempre più evidente il ruolo giocato da Carluccio.

Per la prima volta si apre un dialogo fra i due commissari italiani (Viale e Carluccio) e i due francesi (Cogniat e Lassaigue) per concordare la selezione italiana. Già a giugno, infatti, Lassaigue può proporre un primo piano di inviti. La vedova Léger ha accettato di organizzare una sala dedicata all'opera del marito, che verrà poi realizzata attingendo alle opere presenti nel museo dedicato al pittore a Biot, e propone poi altre quattro «petits rétrospective» con otto tele ciascuna, per Ozenfant, Vuillamy, Le Moal, Chapoval; e infine, con tre tele, alcuni artisti che non avevano ancora mai esposto a Torino: Atlan, Helman, Kallos, Sugai, Nallard, Castro, Duthoo, Vilato, Arbas, Taylor,ASSE, Bertrand, Brielle<sup>122</sup>. È esplicito, nelle parole di Viale, che in questa occasione «si desidera una mostra viva e un po' polemica» confida a Lassaigue «soprattutto d'avanguardia, naturalmente si è d'accordo anche su una grande retrospettiva. Se ricorda, si era parlato di Léger e di Delaunay»<sup>123</sup>. Naturalmente per avanguardia si intende l'arte propriamente astratta, di cui le mostre in omaggio devono essere dei padri nobili che tengono a battesimo gli artisti più giovani. Viale, questa volta, si fa avanti con delle proposte concrete circa le scelte operate dai francesi, con modalità non dissimili da quelle del dialogo fra Pallucchini e Cogniat circa il padiglione veneziano. Le ragioni di questa intromissione, tutto sommato, sono anche giustificate dal buon senso e in un'ottica museale, preoccupandosi di avere l'occasione di incrementare le raccolte del museo che sta per aprirsi: «per quello che riguarda le retrospettive piccole francesi, personalmente io mi permetterei di raccomandare l'inclusione di nomi affermati e rappresentativi in modo che io possa proporre al comitato di far acquisti e accrescere così l'importanza del nucleo francese moderno che appunto si è acquistato nelle successive mostre "Francia-Italia": (Léger – Marchand – Borès – Vieira – Giskia [sic] – Bissière – Manessier – Deyrolle – Garbell – Chastel – Ubac). D'altra parte è anche molto importante per il successo di una mostra che avvengano degli acquisti»<sup>124</sup>.

Per parte italiana, invece, è Carluccio ad aver stilato una prima lista, proponendo, come mostra speculare a Léger, il nome di Gino Severini: un artista più o meno della stessa generazione che avrebbe consentito, se ben si interpretano le scelte di Carluccio, di rinnovare il dialogo fra Cubismo e Futurismo e la loro evoluzione nel secondo dopoguerra, superati gli entusiasmi delle avanguardie storiche. A Viale, però, questa scelta per la grande personale non piace: «meglio Licini,

<sup>122</sup> Lassaigue a Viale, 8 giugno 1957, AMC, SMO 533.

<sup>123</sup> Viale a Lassaigue, 11 giugno 1957, AMC, SMO 533.

<sup>124</sup> Viale a Lassaigue, 25 giugno 1957, AMC, SMO 533.

meglio Balla (che è vecchissimo e torinese)»<sup>125</sup>, e apporta una serie di annotazioni sulla lista che gli è stata sottoposta. Qui, infatti, il pittore di Monte Vidon Corrado era stato proposto per una delle piccole personali, insieme all'anziano pittore torinese Carlo Corsi (collages e tempera) a Virgilio Guidi (su cui Viale appone un punto di domanda), a Morlotti, Birolli e Guttuso (cancellato e sostituito da un «Moreni?»). Per quanto riguarda i giovani una nota a margine evidenzia che «18 su 24 sono nuovi alla mostra» e implicitamente che questo canone rappresenta un panorama geograficamente distribuito: tre milanesi (Dova, Peverelli e Chighine), tre bolognesi (Mandelli, Moreni e Vacchi, che è stato aggiunto dopo all'elenco), cinque torinesi (Davico, Levi Montalcini, Ruggeri, Pavarolo, Debenedetti), due veneziani (Licata e Zotti), cinque romani (Dorazio, Gino Marotta, Nuvolo e – aggiunti in un secondo tempo a penna- Brunori e Petrillo), tre genovesi (Chiti, Scanavino e Genova), uno spoletino (Raspi), un novarese (Parzini) e un palermitano (Caruso); a margine viene aggiunto il nome di Salvatore Scarpitta. Viale chiosa: «La lista abbozzata da Lei mi pare che vada bene: faccio una sola osservazione per i giovanissimi, consigliando di tralasciare quelli che eccezionalmente sono intervenuti già nel 1955: Brunori, Raspi, Ruggeri, Saroni ed eventualmente altri. Ciò oltre che giusto, è anche opportuno per le molte ragioni che Lei sa»<sup>126</sup>. Non si fa, invece, il nome di Alberto Burri, su cui si catalizzeranno le critiche più aspre rivolte alla mostra. Ma il progetto, in questa fase, è ancora soltanto orientativo.

Un po' più vicino alla versione finale, invece, l'elenco che Viale riesce a inviare a Lassaigue per la parte italiana. Rimane ancora valida l'opzione di una mostra di venti tele di Severini, anche se il maestro deve esserne ancora reso partecipe<sup>127</sup>, poi sette o otto opere di Balla, Corsi e Licini, e infine «il gruppo degli invitati con tre opere è formato quasi esclusivamente di giovani o giovanissimi»: non si parla più di Scarpitta, dei tre milanesi è stato eliminato Peverelli (al suo posto Gianfranco Ferroni), dei romani Nuvolo, mentre spariscono i bolognesi, sostituiti da Bendini e Pulga, invariati i due genovesi e gli inviti a Parzini, Raspi, Ruggeri e Saroni (che Viale suggeriva di non invitare di nuovo), mentre compaiono i nomi di Licata, Zotti, Frunzo, Fasce, Spinosa, Pavarolo Casorati, Parzini, Burri. Si è molto più vicini, ora, a quello che sarà il canone definitivo, a cui però bisognerà aggiungere Morlotti (per il quale sarà la quinta presenza consecutiva alla mostra) e i torinesi Filippo Scroppo e Mario Davico. Viale medita inoltre di far slittare la mostra a ottobre, per farla coincidere con il Salone dell'Automobile, e pensa anche a una rassegna di tre o quattro pittori svizzeri, ciascuno con una esposizione da tre a cinque opere.

<sup>125</sup> Viale a Carluccio, 9 luglio 1957, AMC, SMO 533.

<sup>126</sup> Ibidem.

<sup>127</sup> «Lei sa se Severini sia adesso a Parigi, e da chi gli si potrebbe far parlare? Grazie vivissime» (Viale a Lassaigue, 22 luglio 1957, AMC, SMO 533).

Ma avere Severini per "Francia-Italia" non sarà facile. Il 31 luglio, infatti, Viale scrive a Umbro Apollonio, segretario dell'archivio storico della Biennale, per invitarlo a partecipare alla preparazione di quella mostra, «soccorrendoci con la tua esperienza e con la tua larga conoscenza dell'attività di Severini con cui hai già avuto modo di stringere approfonditi contatti in varie occasioni a Venezia»<sup>128</sup>. Nonostante la pronta disponibilità di Apollonio<sup>129</sup> Severini è difficilmente reperibile. Nemmeno Cogniat riesce a entrare in contatto con lui<sup>130</sup> (7 agosto), non sapendo però che questi nel frattempo, aveva già risposto a Viale, da Cortona, il 2 agosto, declinando l'invito: «con grande rincrescimento, non lo posso accettare. Esso mi arriva troppo tardi, mentre solo lontano dalla mia residenza di Parigi, ed ho già disposto delle opere disponibili. Ho infatti mandato 10 opere alla Biennale di San Paolo, ed altre 10 al Salon d'automne di Lione che ha voluto farmi l'omaggio di domandare una mia importante partecipazione a questa mostra». Tuttavia, se l'idea rimanesse valida per la sesta edizione, se avvisato con congruo anticipo, «farò il mio possibile per prendere parte a questa manifestazione torinese che ritengo degna del più grande interesse»<sup>131</sup>.

Frattanto, però, Lassaing e Cogniat sono tornati sui loro passi, fornendo una nuova lista completamente diversa dalla precedente, accantonando i nomi nuovi che non avevano ancora partecipato per ripiegare su nomi già molto visti, ma che accontentano il desiderio dei galleristi più in vista di Parigi. Dalla lista infatti, è evidente che si tratta soltanto di opere di proprietà di galleristi: le nove opere di Le Moal, infatti, sono prestate dalla Galerie de France, che mette a disposizione anche un'opera ciascuno per Zao Wou Ki, Prassinou, Manessier, Gillet, Pignon, Singier, Soulages (che poi diventeranno in mostra tre: due di Caputo, e una di collezione privata), Hartung, Music e Anna Eva Bergman; la Galerie Boucher Reichel, invece, presterà due opere di Vera Pagava e una di Nallard; la Galerie Art Vivant un'opera di Cottavoz, Bolin, Muraciale; la Galerie Pierre invece Kallos e Lapoujade; la Galerie Dina un Duthoo e un Arbas; un quadro di Boissonnet proverrà dalla Galerie Maguy; una tela di Helman, una di Caillaud e le otto di Chapoval saranno prestate dalla Galerie Benezit; una di Marzelle da Suillerot; una di Clave proposte da David Drouant; infine, indipendenti, con un'opera, Atlan, Brielle, Huguette Bertrand, Taylor, Vilato; Castro con due opere e infine Ozenfant e Vuillamy con otto dipinti a testa.

Questa scelta, però, lascia perplesso Carluccio, che vi riconosce non solo una preponderante intromissione del mercato, ma soprattutto lamenta un venir meno delle ragioni e dei criteri di rotazione, mettendo effettivamente a disagio la controparte italiana che, invece, a quei criteri aveva

<sup>128</sup> Viale a Umbro Apollonio, 31 luglio 1957, AMC, SMO 533.

<sup>129</sup> Apollonio a Viale, 2 agosto 1957, AMC, SMO 533.

<sup>130</sup> Cogniat a Viale, 7 agosto 1957, AMC, SMO 533.

<sup>131</sup> Severini a Viale, 2 agosto 1957, AMC, SMO 533.

prestato fede. È nello stesso momento, inoltre, che matura l'idea di promuovere la partecipazione di Osvaldo Licini, in sostituzione di Severini:

Caro Dottore,

ho ricevuto dalla cortesia del dottor Mallé una copia della lista trasmessa da Cogniat. Che dire? Sono letteralmente stupefatto. Non riesco neppure a immaginare come potrà essere rimediata la frattura ormai provocata tra le due sezioni. Non capisco perché la lista odierna dei Francesi sia tanto discosta, soprattutto come spartizione, dalla prima di Lassaigue. Non si doveva cercare di avere quasi tutti elementi nuovi? Noi ci siamo mossi in questo senso, per seguire il desiderio espresso da Lassaigue. Ma ora come potremo giustificare l'assenza di un Cassinari, di un Birolli etc, quando dall'altra parte si schiera nuovamente Manessier, Pignon, Singier, Hartung etc. sinceramente io credo che tutto questo sia avvenuto perché la Galerie de France intende utilizzare i dipinti che sono stati esposti a Milano alcuni mesi fa e che ancora vi giacciono.

Quanto alla presentazione non so veramente cosa dire. Nel senso che oggi predomina in me una certa malinconia per come vanno le cose. Comunque è evidente che ci vorrà qualche pagina di introduzione, intanto alla mostra di Léger e poi al resto, almeno complessivamente.

Le telefonerei, ma penso che c'è poco tempo al telefono. Se lei torna a Torino verso il 20 mi troverà certamente. Se può intanto scriva a Cogniat queste che sono le mie osservazioni, ma penso che siano anche le Sue. Bisogna che faccia qualcosa per ridimensionare la rappresentazione francese. Finora anche le presenze "personali" dei francesi avevano avuto un significato ma quest'anno la presenza di Ozenfant avrebbe soltanto un valore documentario e di cultura assai astratta rispetto alla linea della Mostra Francia-Italia Pittori d'oggi.

Mi comunica il dott. Mallé che non potremo avere la mostra di Severini e che lei suggerisce di fare quella di Balla. Sono d'accordo, avevo anche scritto mi ricordo "meglio Balla che è torinese". Ma non so se potrà farla Apollonio da Venezia. Gli scrivo anche io.

D'altra parte Licini, che sono stato a trovare, sembra d'accordo per esporre una ventina di opere, ed è un momento buono, la mostra avrebbe ancora una volta buon fiuto. Ci pensi e ne parleremo a Torino<sup>132</sup>.

Viale doveva essere del medesimo avviso, come scrive a Cogniat in una lunga lettera:

Caro Amico,

molte vive grazie delle Sue gentili lettere del 7 e del 9 agosto, con le notizie sull'organizzazione della mostra, l'elenco, a quel che mi pare, da l'idea di una partecipazione francese di notevole qualità e di molto interesse, e questo, come sempre, lo dobbiamo all'autorità e all'interessamento suo e di mons. Lassaigue, e desidero esprimerle intanto io il grazie sincero e vivo del comitato. Non so se leggo o no bene l'elenco; mi pare che siano questa volta parecchi gli artisti partecipanti con una sola opera. Se così, non ci sarà un po' di squilibrio fra la parte francese e la sezione italiana, dove gli artisti avranno tre opere ciascuno? <Non conosco bene alcuni degli artisti francesi invitati; ma per quel che mi sembra, il panorama della mostra è chiaramente orientato verso l'astratto, e quindi particolarmente interessante ed istruttivo per documentare l'attuale momento dell'arte dei due paesi. Almeno venti degli invitati italiani sono

<sup>132</sup> Carluccio a Viale, 11 agosto 1957, AMC, SMO 533. Apollonio, infatti, replicherà sostenendo l'opportunità di una mostra di Balla, ma escludendo di potersene occupare direttamente: «Non mi pare che sia il caso di insistere con Severini, per la semplice ragione che le sue esitazioni fanno prevedere molte difficoltà in una raccolta efficiente della sua produzione. Prima di fare questo passo con Severini per indurlo a recedere dal suo rifiuto, vorrei che tu riesaminassi un momento la questione anche perché Carluccio m'ha scritto che era stata già prevista la sostituzione di Severini con Balla. Ora si potrebbe benissimo accettare la proposta di Severini e rimandare la sua grande personale alla VI edizione dei "Pittori d'oggi "Francia-Italia"». Mi rincresce di dirti subito però che non potrei occuparmi di questa mostra di Balla, per la semplice ragione che si tratta di un pittore che io conosco molto poco e che mi obbligherebbe a un lavoro di ricerche e di esame troppo lungo e laborioso» (Apollonio a Viale, 21 agosto 1957, AMC, SMO 533).

tutti giovanissimi.> [...]. Per il catalogo mi pare che sarebbe bene che ci fosse una Sua prefazione. È la quinta mostra "Francia-Italia" che si organizza a Torino, e sarebbe forse bello e conveniente tracciare un bilancio del lavoro compiuto e dei risultati raggiunti, sia da parte francese sia da parte italiana. <Si potrebbe anche più semplicemente presentare l'attuale mostra sotto l'aspetto critico e nei riguardi del momento che vive la pittura d'oggi.> La prefazione potrebbe essere di sei-otto pagine al massimo per ciascuna parte (Francia e Italia). In ogni modo se lei ha qualche altra idea o consiglio, sia cortese di scrivermelo. [...] non le nascondo che per la parte italiana siamo piuttosto in ritardo e vi è l'incertezza di sostituire Severini, che ha scritto proprio ieri dall'Italia declinando l'invito, perché pervenutogli troppo tardi<sup>133</sup>.

La risposta di Cogniat non si fa attendere: il 20 agosto replica dicendosi dispiaciuto che non ci sia corrispondenza fra la parte italiana e quella francese, e che aveva operando in buona fede credendo che rispondesse ad accordi presi con Lassaigue (che in quel momento era in viaggio in Brasile, per cui non avrebbe comunque potuto partecipare direttamente alle operazioni), e ricordando l'invito di Viale a portare artisti che non avevano esposto mai a Torino, ma anche di portare dei nomi che potessero incrementare le acquisizioni del museo (quindi nomi consacrati)<sup>134</sup>. Tuttavia, si mostra disponibile a fare solo poche modifiche, considerando che tutto sommato la differenza fra i trentun inviti francesi e i venticinque italiani non è abissale, e che comunque non avrebbe potuto eliminare quegli artisti che avevano già consegnato le opere per la mostra: propone giusto di depennare Atlan e forse Taylor per arrivare a ventinove nomi. Oppure, per accentuare il rinnovamento del programma, propone di aggiungere -non potendo in ogni caso eliminare i precedenti- degli ulteriori nomi giovani che cominciavano a farsi largo sulla piazza parigina: Savary, Brasilier, Guiramand, Caron, Hazan, Imbert, o, «des moins figuratifs et très intéressants», Jean Couy, Lombard. Va da sé però che quest'ultima rosa di nomi, anche per oggettivi limiti di spazio, non poteva trovare accoglimento.

Per la prima volta, in settembre, si è pensato, su proposta della Galerie Rive Droite, al prestito di opere di Mathieu. Una partecipazione non facile, da concordare con un gallerista italiano, non meglio specificato in un primo tempo, che ha l'esclusiva sulla sua opera. È la prima volta che vengono fatti, sempre attraverso la Rive Droite, i nomi di Dubuffet e di Masson: riscontrando anzi delle difficoltà di dialogo con la vedova Léger, si penserà persino di sostituire il pittore cubista con quello surrealista. Non sarà necessaria questa sostituzione, perché il 19 settembre, finalmente, arriverà la lista di opere di Léger per la mostra.

Lo stesso giorno, Carlo Cardazzo, venuto allo scoperto come gallerista titolare dell'opera di Mathieu in Italia, scriveva a Viale: «Colgo l'occasione altresì per esprimerle la mia sorpresa riguardo al non invito ad esporre alla mostra Italia-Francia mai rivolto sino ad oggi al pittore

<sup>133</sup> Viale a Cogniat, 12 agosto 1957, AMC, SMO 533. Si indicano fra parentesi uncinate le parti del dattiloscritto cassate in un secondo momento dall'estensore della lettera.

<sup>134</sup> Cogniat a Viale, 20 agosto 1957, AMC, SMO 533.



Capogrossi, artista della mia galleria, ritenuto uno dei più importanti internazionalmente, come lo testimoniano molte mostre all'estero, acquisti dei maggiori musei e collezionisti di tutto il mondo, opinioni e scritti di critici illustri»<sup>135</sup>. Non poteva conoscere, naturalmente, la frequenza con cui il nome di Capogrossi era in realtà comparso e scomparso dalle liste dei commissari; ma in quel momento, uscito Argan dai lavori di "Francia-Italia", era davvero impensabile che il pittore delle "forchette" potesse tornare in campo: nella gerarchia di valori di Carluccio, in fondo, non c'era posto per il nuovo "alfabeto" inventato dal pittore romano all'inizio degli anni Cinquanta, più orientato verso un informale materico e naturalista che lo avvicinava, anche nella gestione delle mostre de "La Bussola", alle posizioni di Arcangeli.

Non è l'unica critica riguardo a una esclusione ricevuta dalla mostra. Anche Adriano Parisot, infatti, scrive a Viale in termini piuttosto risentiti: «Nulla da eccepire quando l'esclusione avviene perché una Mostra è iniziativa privata, ma il carattere della mostra "Italia-Francia" non può escludere, dati alcuni particolari e le personalità che l'appoggiano, date presenze; cioè pittori torinesi il cui lavoro corrisponde all'indirizzo della mostra stessa». Laonde evitare che questa missiva potesse sembrare un tentativo in extremis di essere invitato, poi, Parisot conclude: «Ritengo chiaro che questa lettera non ha lo scopo di chiedere, poiché prima mi sono accertato che gli inviti fossero già diramati, bensì solo chiarificazione con una persona che ritengo sensibile»<sup>136</sup>.

La situazione, però, non doveva essere ancora tranquilla. Fra gli imprevisti dell'ultimo minuto, infatti, Balla manda solo cinque opere, «e, fra esse, alcune che, a nostro giudizio, non rappresentano il periodo più significativo della sua pittura»<sup>137</sup> obbligando Viale, per avere delle opere di un certo impegno del maestro, a chiedere in prestito a Gianni Mattioli due tempere (*Linee mandamentali + successioni dinamiche* e *Mercurio passa davanti al sole*) e la tela *Colpo di fucile*<sup>138</sup>. È chiaro, però, che tacitamente, nel frattempo, aveva preso corpo l'idea della personale di Licini, organizzata personalmente da Carluccio<sup>139</sup>. Non era stato facile convincere il pittore a partecipare, come racconta apertamente il critico stesso nell'introduzione al catalogo, dando un ritratto umano e partecipato della travagliata organizzazione di questa mostra:

L'opera di Osvaldo Licini arriva a "Francia-Italia-Pittori d'oggi" dopo essere stata sollecitata più volte, lungamente e ansiosamente attesa; lo dicono anche gli elenchi degli invitati delle edizioni precedenti.

<sup>135</sup> Carlo Cardazzo a Viale, 19 settembre 1957, AMC, SMO 533.

<sup>136</sup> Adriano Parisot a Viale, 7 ottobre 1957, AMC, SMO 533.

<sup>137</sup> Ibidem.

<sup>138</sup> Viale a Mattioli, 14 ottobre 1957, AMC, SMO 533.

<sup>139</sup> Una traccia dell'incondizionata fiducia riposta da Licini in Carluccio è data da una lettera che precede di pochi giorni l'inaugurazione: «Sono certo che la mia piccola mostra grazie a Lei, sarà stata perfettamente allestita; che non avrò bisogno di muovere un dito» (Licini a Carluccio, 15 ottobre 1957, in Ronchetti, *Luigi Carluccio*, cit., pp. 120-121).

Tra i molti rammarichi che essa si trascinava dietro, uno dei più vivi è stato, per molti anni, quello provocato dalla resistenza di Licini, umilmente opposta e perciò inafferrabile. È un rammarico che non è del tutto riassorbito dal sentimento di soddisfazione, anzi di autentica gioia, che oggi scaturisce dalla presenza in queste sale di una trentina di opere tra dipinti definitivi e studi preparatori; perché proprio questa presenza, e le alte qualità tecniche e poetiche conferma che sarebbe stato un bene per tutti aver potuto accogliere qualche anno prima la lezione e l'esempio di Licini.

#### **IV.6 «Una mostra che non concede respiro».**

All'inaugurazione del 20 ottobre, ancora una volta alla Promotrice (che alcuni preferiranno rispetto all'esperimento di Palazzo Madama<sup>140</sup>), «richiamati dalla fama di questa manifestazione tipicamente torinese»<sup>141</sup>, erano presenti Palma Bucarelli, Umbro Apollonio, Valsecchi, Sciortino, Biancale, Piero Scarpa, Marchiori. Fra questi è segnalata anche la presenza di Mario De Micheli, che scriverà una feroce stroncatura di una mostra a suo dire tendenziosa.

Fanno da viatico le parole di Grosso in apertura di catalogo, sponsorizzato dalla galleria "La Bussola"<sup>142</sup>, in cui riconosce nella larga partecipazione dei giovani il tratto saliente di quell'edizione:

Ciò di cui si preoccupano i promotori della Mostra è che questa non diventi una formula o una cifra, ma conservi i termini vivi di un fecondo incontro, che nel suo ripetersi e nel suo variare, propone e ripropone al pubblico, in un dialogo sempre più serrato, le profonde ragioni e il significato di un linguaggio e l'affermazione della personalità degli artisti che lo parlano.

Cogniat, invece, si dilunga nell'esporre le ragioni delle scelte della commissione francese, quasi giustificando quella disparità di inviti operati rispetto ai colleghi italiani, al fine di motivare l'ennesima riproposizione di artisti già molto visti a Torino accanto a un numero più limitato di artisti nuovi. Ma questo, sostiene Cogniat, fa parte della stessa realtà francese:

Dans la participation française, nous nous sommes efforcés comme lors des manifestations précédentes, d'une part de montrer l'évolution d'artistes qui ont déjà été exposés à Turin et d'autre part de présenter d'autres peintres qui ne faisaient pas partie de nos sélections précédentes. Ainsi pensons-nous étendre et compléter le panorama de la peinture contemporaine en proposant aux amateurs, une connaissance toujours plus complète et plus étendue des différentes ressources de l'art d'aujourd'hui.

---

<sup>140</sup> Angelo Dragone, *Léger e Licini al posto d'onore in una mostra poco persuasiva*, "Il Popolo Nuovo", 20 ottobre 1957.

<sup>141</sup> *La mostra "Francia-Italia" s'apre oggi al Valentino*, "La Nuova Stampa", 20 ottobre 1957.

<sup>142</sup> Come si apprende da una lettera di incarico inviata da Grosso a Giuseppe Bertasso, titolare de "La Bussola", e confermata da una lettera di risposta di Bertasso dello stesso giorno, la galleria torinese si è assunta l'onere dell'edizione del catalogo a proprio carico (il Comitato della mostra ne avrebbe acquistate solo le coppie a lui strettamente necessarie). Sempre la Bussola, poi, si assumeva direttamente l'incarico della vendita delle opere esposte per conto degli espositori, con una provvigione del 15% e un 8% del costo della singola opera da versare al Comitato (12 dicembre 1957, AMC, SMO 533).

Nous avons essayé de respecter un large éclectisme qui, depuis le début, est notre règle de conduire afin de ne pas prendre parti dans la bataille toujours vive entre l'art figuratif et non figuratif.

Poche righe più sotto, poi, si incontra l'unica nota che in tutto il catalogo dia ragione della netta preferenza per l'arte astratta accordata in questa mostra. Ad una riflessione sull'avvicinarsi delle generazioni, infatti, si è preferito un discorso diverso: saltati gli steccati delle classificazioni troppo nette, ciò che rimaneva in comune ad artisti altrimenti molto diversi era l'attualità di una situazione di angoscia e di disorientamento, di cui la pittura non può fare altro che dare conto:

Dans l'actualité de ce conflit, il faut avoir beaucoup moins l'opposition des générations que l'hésitation des artistes devant l'avenir. Ils sentent que les arts plastiques doivent exprimer le changement de la position de l'homme devant son univers mais il sont encore incertains des formes par lesquelles se traduira, se concrétisera cette nouvelle attitude. Le même trouble marque les hommes de toutes les générations. Dans notre choix, nous avons voulu exprimer cette diversité. Tout au plus de connaissance des techniques et chez les plus jeunes, plus de virulence explosive. Mais cela ne suffit pas à répartir toutes ces tendances entre ce qu'on a appelé naguère des écoles. En dehors des classements schématiques, répondant à des courants d'esprit généraux, il reste, avant tout, l'évidence d'actes individuels et qui se veulent tels.

Va detto anche che questa mostra dichiara apertamente, in modo un po' autoreferenziale, la presa di coscienza di aver alle spalle già una sua, per quanto breve, tradizione: sta a indicare questo, a mio avviso, la scelta ricapitolativa di presentare in appendice alla mostra tutte le opere acquisite dalle civiche raccolte nelle precedenti edizioni di "Francia-Italia".

L'esito della rassegna, sembra, nel complesso, positivo. Oltre al conforto di un discreto numero di contributi pubblici e privati che hanno consentito di dare respiro alla manifestazione<sup>143</sup>, sono documentati una buona affluenza di pubblico e soprattutto numerose vendite. Il 14 novembre, Viale traccia un bilancio della mostra relazionandone a Cogniat: buona accoglienza critica e discreta affluenza di pubblico, sui 2.400 visitatori, mentre quasi tutte le opere di Licini sono state vendute. Il direttivo, invece, avrebbe voluto acquistare il Soulages, se Caputo fosse stato disponibile a venderlo. Ma se il direttivo avesse dato il via libera, Viale avrebbe chiesto a Cogniat di intercedere perché l'acquisto avvenisse a un costo sostenibile per il museo. Si era pensato anche a Le Moal e Chapoval<sup>144</sup>. Il 2 dicembre Viale confermerà invece la vendita a privati del Soulages, di Masson, Le Moal, di quattro Chapoval, poi Reichel, Lapouyade, «ed altro si sarebbe venduto se

---

<sup>143</sup> Per la mostra si registrano i contributi di 200.000 lire dall'Ente provinciale per il Turismo di Torino (20 febbraio 1958); 50.000 dal Centro Culturale Franco-Italiano (19 ottobre 1957); 100.000 dal Ministero della Pubblica Istruzione (25 ottobre 1957); 25.000 dalla Cassa di risparmio di Torino (11 giugno 1957); a cui si aggiungono, da parte di privati, 100.000 da Agnelli, 20.000 da RIV, 50.000 da SAFOV e 50.000 dal conte Camerana.

<sup>144</sup> Viale a Cogniat, 14 novembre 1957, AMC, SMO 533.

fosse stato in vendita». «La mostra ha per altro suscitato vivaci polemiche e...il più attaccato sono stato io! Pazienza!»<sup>145</sup>.

Si ha una panoramica precisa degli acquisti di artisti francesi, confluiti in raccolte private, dalla relazione che la Galleria la Bussola invia al ministero del commercio estero, per chiedere il permesso di importazione definitiva delle opere, e approvata prima del 5 marzo 1958, quando la galleria dispone alla ditta di trasporti Züst-Ambrosetti il trasporto delle opere, ferme in dogana. Per la cifra complessiva di 1.655.000 di franchi francesi, in sintesi, dalla galleria Henry Benezit sono state acquistate tre *Composition abstraite* per 175, 150 e 120.000 franchi francesi, e *Le 14 juillet* per 150.000; dalla Galleria Jean Bucher, invece, è stato venduto per 20.000 franchi l'acquerello n. 36 di Hans Reichel; per 200.000 franchi dalla Galerie Louis Leiris viene comprato *Coucher au soleil* di André Masson, mentre due *Composition* di Robert Lapujade e Paul Kallos sono vendute dalla Galerie Pierre rispettivamente per 30 e 50.000 franchi francesi; infine un gruppo di opere importanti viene acquistato dalla Galerie de France: Pierre Soulages, *Peinture E.1957* per 200.000 franchi francesi; Hans Hartung, *T.55-20* per 400.000; Jean Le Moal, *La plage à midi* e *Composition 1956* per 80.000 franchi francesi cadauno.

Due opere di Licini<sup>146</sup>, invece, sono state acquistate dal museo di Torino, suscitando una grande riconoscenza da parte dell'artista nei confronti di Carluccio: «resta inteso», gli scrive, «che la mia gratitudine per Lei, Carluccio, sarà eterna; non dimenticherò mai quanto Lei ha fatto per me tanto clamorosamente, e così disinteressatamente»<sup>147</sup>. Il *Rituale* di Emilio Scanavino, invece, viene acquistato da Umberta Ajmone Marsan Nasi per il Museo Civico di Torino, mentre Grosso offrirà 200.000 lire per assicurarsi le *Calendole* di Morlotti<sup>148</sup>.

Ma soprattutto, per la prima volta dedica un articolo alla mostra Lionello Venturi, consacrandola con il crisma della propria autorità, e dichiarando pubblicamente la propria stima per l'operato torinese, molto più avanzato, a suo dire, di quello milanese:

---

<sup>145</sup> Cogniat a Viale, 2 dicembre 1957, AMC, SMO 533.

<sup>146</sup> Si tratta di *La sera (grande)*, 1950, olio su faesite, 65x114 cm, Torino, GAM, (inventario P/1505) e *L'inverno*, 1951, olio su tela, 50x67 cm, Torino, GAM, (inventario P/1506).

<sup>147</sup> Licini a Carluccio, 27 dicembre 1957, in Ronchetti, *Luigi Carluccio*, cit., pp. 124-125. Anche *La sera* di Licini è stata comprata, insieme a *L'inverno* dal museo di Torino, come si apprende da una lettera di Viale all'avvocato marchigiano Luigi Dania (18 novembre 1957, AMC, SMO 533), cui si deve un particolare interessamento per convincere il pittore a partecipare (lettera di Viale a Dania, 17 settembre) che aveva già accompagnato il pittore a Torino per l'inaugurazione della mostra, e che si è molto preoccupato, nel prosieguo, dell'andamento della mostra di Licini all'interno di "Francia-Italia". Di questo, del resto, si ha una attestazione anche da parte di una lettera di Viale in cui informa Licini stesso, il 7 ottobre, che due giorni prima Lionello Venturi aveva visitato in anteprima la mostra, che si sarebbe aperta soltanto il 20, apprezzando molto l'opera del maestro marchigiano (Viale a Licini, 7 ottobre 1957, AMC, SMO 533).

<sup>148</sup> Viale a Morlotti, 21 novembre 1957, AMC, SMO 533.

Sin dall'inizio, nel 1951, si comprese come il confronto fra le tendenze artistiche dei due paesi vicini dovesse dar piacere al pubblico colto e anche suggerire motivi agli artisti. La coscienza di quel che è vivo nell'arte odierna e la fervida attività di Vittorio Viale hanno dato a queste mostre un livello molto alto. Esse hanno fatto meglio conoscere agli artisti italiani con abbondanza di opere Villon, Marcoussis, e il nostro Soldati. Si aggiungano due mostre di Chagall e dell'espressionismo tedesco, organizzate al di fuori della "Francia-Italia", e si comprende come Torino si sia posta in prima linea nel contributo alla conoscenza dell'arte moderna<sup>149</sup>.

Non è una posizione di poco conto, considerando che proprio su di lui si avventeranno alcune critiche feroci. Lasciano il tempo che trovano, come sempre, notazioni come quella di "Cronaca italiana", che definisce la mostra posta nel cuore del Valentino come «un corpo estraneo, come un tumore»<sup>150</sup>, o la recensione di Marius Russo che ricorda di aver incontrato all'inaugurazione «facce stravolte, dignitosissimi signori seriamente offesi, oppure sorrisi increduli», di fronte ai «riquadri in cui figurano appesi stracci di sacco, tele cosparse di lotume [sic], di materiale cementizio o di altri rifiuti più o meno repellenti»<sup>151</sup>. Anche la stroncatura in rima quasi baciata che si poteva leggere su "I 4 Soli", in fondo, non propone elementi di critica costruttiva<sup>152</sup>. Nel negativo bilancio di Sciortino, -che enumera "Francia-Italia" in una sequela di eventi, comprendente anche la mostra della «deprimente collezione Cavellini», che avrebbero messo in evidenza il «continuo processo involutivo, inteso a mettere fuori gioco la validità della generazione fra le due guerre»- si trova invece un'accusa frontale proprio nei confronti di Venturi, «che, avendo un nome e godendo di stima per le sue opere di storico dell'arte, più di tutti è riuscito a intorbidare le acque. Collocato a riposo, ha portato con sé la cattedra per difendere l'astrattismo con ragionamenti ora ingenui ed ora tortuosi, ma che non vorrebbero ammettere repliche»<sup>153</sup>. Viene persino tirato in ballo, da parte della redazione de "il Contemporaneo" un antico linoleum di Mino Maccari dedicato ai rapporti fra Italia e Francia, per attaccare sia la mostra sia Venturi<sup>154</sup>.

<sup>149</sup> Lionello Venturi, *Léger e il pittore eremita*, "L'Espresso", 20 ottobre 1957.

<sup>150</sup> G.M., *Croste al Valentino*, "Cronaca italiana", 16 novembre 1957.

<sup>151</sup> Marius Russo, *I pittori d'oggi alla Mostra del Valentino*, "Piemonte Nuovo", 1 novembre 1957.

<sup>152</sup> «La nostra città ha la sua grande Mostra, non si può esserne lieti. / Da Léger a Pavarolo. / Da Moreni a Saroni, con fermenti e palpiti alla de Kooning. / Ci fa piacere notare che l'acuto senso di responsabilità e competenza dei componenti la commissione acquisti per la Galleria d'Arte Moderna di Torino, abbia immediatamente colto l'occasione di assicurarsi anche opere di giovanissimi pittori (attorno ai vent'anni). / Questa volta non si vuole perdere tempo né danaro, né incorrere negli errori del passato, quando i maggiori artisti erano sistematicamente ignorati: ripudiati dai Musei, quindi ultimi ad entrare nei sacrari. / Era orribile tanta cecità, escluso i raccomandati che han sempre avuto tanta facilità. / Per la storia, in seguito, quasi sempre i rimasti fuori, furono poi considerati "pionieri", primi di quella certa epoca, oppure più mediocrementemente, artisti degni. / Sono sempre strane faccende quelle dei Musei, o troppo presto o troppo tardi: anche qui pochi sono i sincronizzati. / I figli crescono ed i Musei ringiovaniscono. Viva l'Italia-Francia, la Galleria d'Arte Moderna di Torino, Vittorio Viale, aggiornato e generoso difensore della "peinture autre"» (*l'edizione della Internazionale Italia-Francia*, "I 4 Soli", V, 1, gennaio-febbraio 1958, p. 25). Con un bigliettino a Grosso, Viale commenta «Come vede, con "Italia-Francia" ci si continua a fare degli amici!» (21 marzo 1958, AMC, SMO 533).

<sup>153</sup> Giuseppe Sciortino, *Bilancio di un anno*, "La Fiera Letteraria", 12 gennaio 1958.

<sup>154</sup> *Non quando li prende – ma quando li rende – Parigi ci offende* è il titolo di un linoleum di Mino Maccari ("Il selvaggio", n. 9, 1933, p. 65) degli anni Trenta, citato su "Il Contemporaneo", 26 ottobre 1957, con il commento:

Anche in questa occasione, Carluccio e Bernardi si rispondono a distanza. Il primo compila un lungo articolo illustrativo da far uscire la mattina stessa dell'inaugurazione, sfruttando il vantaggio di occhio "interno" alla manifestazione: critica preventiva che brucia sul tempo ogni altro commento per dettare la linea guida di una corretta interpretazione della mostra. Poteva immaginare, verosimilmente, che Bernardi avrebbe insistito, ancora una volta, sulle difficoltà del pubblico nei confronti dell'arte astratta: non si spiegherebbero, altrimenti, le sue osservazioni quasi difensive che, pur ammettendo che "Francia-Italia" sia «una mostra che non concede respiro»<sup>155</sup>, puntano a difenderne le ragioni e la validità: «il pubblico che visita le mostre, certa parte del pubblico», scrive, «non vuole e non può concedere agli artisti il diritto di trattare liberamente i loro modelli, né consentire che i loro modelli siano diversi da quelli della realtà, cioè che possano nascere soltanto nel regno della fantasia»<sup>156</sup>. Anzi, per precisare ulteriormente, quello stesso pubblico dovrebbe mostrare più simpatia verso una mostra di cui enumera i vari meriti:

"Francia-Italia" può apparire veramente come la mostra adatta nel luogo adatto e nei limiti adatti. Attraverso le sue cinque edizioni essa ha contribuito alla conoscenza, o almeno alla migliore conoscenza, di certi fatti della vita artistica contemporanea che hanno valore di documento, di testimonianza o di esempio, anche nei settori lasciati volentieri al buio o dimenticati, ma sempre restando nei suoi limiti intenzionali, che sono quelli dell'arte comunemente definita "non-figurativa". Ha contribuito soprattutto a sfatare la leggenda che il mondo dell'arte "non figurativa" sia soltanto la facile espressione di un mondo che non possiede caratteri distintivi.

"Si assomigliano tutti, questi astrattisti", è l'accusa più generica ma anche la più diffusa. "Visto uno, visti tutti", si dice, di rincalzo, e se si guarda la pittura moderna non figurativa con la stessa metodologia che va bene per la pittura della scuola di Barbizon o per quella di Rivara, può anche sembrare che si assomiglino tutti. Al centro dell'arte figurativa sta sempre un'immagine da evocare sotto specie di creazione dall'inedito, come al centro della pittura della scuola di Rivara sta sempre, per esemplificare, una mucca che pascola in un prato. Ma dovrebbe essere evidente che se ci può essere un lavoro collettivo, e quasi un'immagine collettiva davanti ad una mucca o ad una scodella di latte la stessa cosa non è possibile davanti a un'immagine che appartiene ancora alla fantasia e soltanto alla fantasia<sup>157</sup>.

---

«alludendo al disastroso bagaglio di manierismo che riportano da più di un secolo, dalla Francia, i pittori italiani incapaci di digerire le esperienze e le mode figurative di quel paese. Alla mostra di Torino la sezione italiana, che ha ricevuto le entusiastiche lodi di Lionello Venturi, conferma la pertinente attualità dei versetti di Maccari». La personificazione della Francia (Marianna) indossa un cappello frigio, una sottoveste che lascia intravedere un seno, delle calze con reggicalze e degli stivaletti. Essa si erge immensa e da un lato accoglie con una mano dei piccoli personaggi, tra i quali anche un pittore con tavolozza e pennello, che, sospesi nel cielo, volano verso di lei protendendo le braccia. Con l'altra mano dal lato opposto, essa allontana spingendoli e facendoli precipitare verso il suolo gli stessi personaggi, tra cui il pittore. Sotto di lei, dal lato dei personaggi accolti, un uomo di spalle con due valigie, cappello e un cavalletto da pittore sotto braccio sta arrivando a Parigi, sullo sfondo si intravede una porta della città con orologio e una locomotiva. Dal lato opposto lo stesso uomo, ora di fronte, con le valigie e il cavalletto a tracolla si sta allontanando dalla città, mentre sullo sfondo si notano la precedente porta e il vagone di un treno.

<sup>155</sup> Luigi Carluccio, *L'omaggio a Léger e la rivelazione Licini*, "Gazzetta del Popolo", 20 ottobre 1957.

<sup>156</sup> Ibidem.

<sup>157</sup> Ibidem.

Eppure l'arte astratta, che il grande pubblico si ostina a non voler capire, esprime in modo evidente, secondo lui, la solitudine dell'uomo moderno: un «interrogativo intensamente drammatico, anzi tragico, quasi funebre» accomunerebbe, per esempio, Burri e Marotta, Scanavino, Ruggeri e Soulages.

Tuttavia il pubblico, ribadisce ancora una volta Bernardi<sup>158</sup>, insiste nell'essere diffidente, sbagliando: non è convinto dell'utilità di questa mostra, cui però andrebbe riconosciuto il merito di un valido aggiornamento, di una informazione sulle «posizioni estreme»: è, in fondo, «la solita avventura del gusto umano». Secondo Vittorio Renier<sup>159</sup>, invece, l'utilità della mostra sta più nella dimostrazione di un parallelismo, di un comune momento di crisi esistenziale che investe tutta la cultura -ma la pittura in modo particolare- piuttosto che una valutazione delle singole opere, mentre secondo Ghiglione dovrebbe essere denominata «Mostra di pittura astratta italo-francese»<sup>160</sup>.

Dragone, invece, non pare convinto di questa edizione, e sebbene anche lui riconosca un certo livello qualitativo in alcune scelte, il risultato globale non soddisfa:

Si poteva pensare che superate le pastoie degli inizi, nelle successive edizioni "Francia-Italia" potesse avviarsi su una linea di gusto rigoroso e di alto livello; non vorremmo invece che, ritornando a visitare questa quinta edizione, ci si dovesse confermare nella sensazione che si tratti della peggiore fin qui allestita: e ciò nonostante, lo ripetiamo, alcune presenze di eccellente qualità. Né se ne fa tutta colpa agli organizzatori: e tanto meno ai nostri, visto che una più diffusa carenza si può riscontrare proprio nel settore francese: al punto che vien fatto di chiedersi se questo quadro sia il risultato d'una deficiente organizzazione o lo specchio sincero d'una situazione<sup>161</sup>.

Fra le polemiche più aspre, però, si manifesta nella sua forma più accesa il livore coltivato da Italo Cremona nei confronti della mostra, che trova spazio su "La via del Piemonte". Rifacendosi all'articolo di Venturi, critica il presunto primato attribuito dal professore alla città di Torino, ma soprattutto, -seminando anche qualche osservazione interessante, come la mancanza di un effettivo scambio culturale fra nazioni<sup>162</sup>- egli critica la «clandestinità in sede di preparazione della mostra» e la tendenziosità delle scelte: «le cinque edizioni di detta mostra ne hanno dimostrato ad usura la tendenziosità e un Comune non può né deve essere tendenzioso ma ha convenienza a cautelarsi col

<sup>158</sup> Marziano Bernardi, *L'arte non è soltanto sensazione*, "Stampa", 22 ottobre 1957.

<sup>159</sup> «Ci troviamo ancora una volta di fronte a una posizione di intransigenza, non sempre giustificata dalla logica e dal ragionamento o da un esame equilibrato. In generale, nella grande maggioranza, il pubblico di fronte a questa espressione artistica "non capisce" e giustamente qualche critico ha voluto vedere, nell'atteggiamento soprattutto del personale di cultura media, un vero e proprio "astio" nei confronti di questo genere di pittura» (Vittorio Renier, *Ribelli per amore di libertà i pittori d'oggi*, "La Tribuna", 3 novembre 1957).

<sup>160</sup> Giulio G. Ghiglione, *Pittura contemporanea in un panorama bilingue*, "Il Secolo XIX", 27 ottobre 1957.

<sup>161</sup> Dragone, *Léger e Licini al posto d'onore*, cit.

<sup>162</sup> «Di quanto detta mostra propone», scrive, «poco scende in Italia [di artisti francesi, nd.a.] e nulla sicuramente sale in Francia. Lo stesso accadrebbe se l'incontro avvenisse a Chambéry, città gemella di Torino. Pensare l'incontro a Parigi sarebbe assurdo... » (*Una lettera polemica di Italo Cremona*, "La via del Piemonte", 26 ottobre 1957).

consiglio di un comitato che, pur ammettendo nel proprio seno funzionari con compiti soltanto amministrativi, garantisca l'assoluta imparzialità della manifestazione che, per essere comunale, è realizzata coi quattrini di tutti, dissenzienti compresi»<sup>163</sup>.

Questa mossa in pubblico, esibendo il proprio dissenso nella forma della lettera a un giornale, verosimilmente puntava ad innescare la polemica, cogliendo nel segno: il primo a replicare, infatti, è proprio Luigi Carluccio. Nella sua lunga lettera di difesa, il critico mette a fuoco per la prima volta quel rapporto fra istituzioni e mercato, fra interessi pubblici e interessi privati, che da sempre ha innervato "Francia-Italia":

il cruccio maggiore di Italo Cremona —e non è solo suo, né tutto suo— il cruccio che lo sospinge a parlare con l'amarezza del bravo cittadino "che ha pagato le tasse" non ha alcun fondamento: la mostra "Francia-Italia" non è una operazione municipale. La città di Torino ha concesso alla mostra il suo patronato, ed ha concesso una sovvenzione [...]. "Francia-Italia" non è quindi una mostra che possa essere abolita su richiesta del cittadino che paga le tasse, o facendo pressioni sulla burocrazia locale attraverso gli amici e gli amici degli amici. Non è neppure possibile cambiare d'ufficio gli organizzatori, perché questi sono liberi di pensare e di trovare, i mezzi per realizzare la mostra che meglio risponde al loro gusto e alla loro cultura<sup>164</sup>.

Nel mese di novembre, Cremona scrive un'altra lettera, attaccando questa volta Viale e rifacendosi all'articolo 14 del regolamento comunale circa le opere d'arte, criticando il disallestimento della mostra di opere della Civica Galleria d'arte moderna, temporaneamente esposta alla Promotrice, per fare posto a "Francia-Italia"<sup>165</sup>. Su questo punto, su "l'Unità", era già uscita una breve notizia che dava conto dell'interrogazione presentata al sindaco di Torino da Luciano Gruppi, consigliere comunale, proprio per sapere le ragioni per cui si era impegnata per "Francia-Italia" la Promotrice e non un'altra sede<sup>166</sup>.

Cremona accusava Viale dell'acquisto di opere astratte e di essere nel comitato per gli inviti di "Francia-Italia" e di aver appoggiato, di conseguenza, l'arte astratta. Ma Viale, a sua volta, non esita a difendersi, evidenziando, con il consueto garbo, la grettezza delle affermazioni del pittore: «anche se le mie opinioni personali fossero (e non lo sono) contrarie all'arte astratta, avrei nei comitati direttivi della galleria sostenuto (come ho di fatto sostenuto) l'acquisto delle opere di un Soldati, di un Prampolini, di un Radice, di un Manessier, di un Hartung, di un Arp, di un Mastroianni e di quei pochi altri artisti che al nostro Museo rappresentano l'arte astratta, perché ritengo che queste espressioni, predominanti nel nostro tempo, debbano essere documentate al Museo. Questo è il mio

---

<sup>163</sup> Ibidem.

<sup>164</sup> Luigi Carluccio, *La Mostra "Francia-Italia". Carluccio risponde a Cremona*, "La Via del Piemonte", 9 novembre 1957.

<sup>165</sup> Italo Cremona, *Cremona tira fuori l'art. 14*, "La Via del Piemonte", 16 novembre 1957.

<sup>166</sup> *I quadri del Museo Civico accatastati per Italia-francia*, "L'Unità", 1 novembre 1957.



preciso dovere di direttore, e debbo adempierlo, anche se ciò mi è costato e mi costa critiche, incomprensioni ed anche insolenze. E a questo punto come non ricordare con amarezza, con dolore, con mortificazione quel che la Galleria d'arte moderna di Torino, la più antica d'Italia, non possiede, perché non lo si è comperato a tempo? Lacune ormai incolmabili; fate morgane per sempre irraggiungibili! Ascoltiamo pure il prof. Cremona, se vogliamo far morire, ancor prima che nasce, la nuova grande Galleria d'arte moderna di Torino!»<sup>167</sup>.

#### **IV.7 L'operaio e l'eremita.**

Non potevano che avere un posto di riguardo, da parte della critica, le due mostre personali. Di Licini, che incontra la piena approvazione di Venturi<sup>168</sup>, si era visto talmente poco fino a quel momento, tolta la partecipazione alla Biennale del 1950 con la serie delle *Amalasunte*, che vederne trenta opere tutte insieme costituiva un evento di indiscusso interesse, rivelando la statura di questo pittore appartato. Léger, invece, aveva goduto già in vita di un certo consenso da parte della stampa italiana, specialmente da quella di sinistra. Era quasi inevitabile il confronto, o meglio, come la definisce Renier, la contrapposizione dialettica fra le due antologiche, fra il "costruttore" Léger e la visione intima di Licini, fra solidità e leggerezza.

Si incontra nella critica un certo accordo, complessivamente, con il giudizio espresso da Carluccio in catalogo:

L'arte di Licini ha tale immediatezza di comunicazione che sarà facile per tutti intendere che le intuizioni dalle quali trae la sua necessità e il timbro poetico nascono dal fondo della sua naturale cultura storica. Perciò riflettono quel desiderio di purezza vicina all'assoluto della geometria, al lirismo delle forme ultime e semplici [...]. Ma il senso di incantesimo caratteristico di chi ha veduto coi suoi occhi, nei giorni giusti, nascere i mondi nuovi è più intenso e ricco di riverberazioni, evoca con una leggera vena soprannaturale apparizioni meravigliose e stupefacenti nella loro sostanza in uno spazio percorso da itinerari misteriosi, trafitto da fruscii, da battiti di luce, suono e colore: un cielo catturato in una nuova mitologia. Questa mitologia nuova senza allusioni letterarie, senza simbologie ermetiche, fatta di cose schiettamente vedute e definite con una fiducia assoluta nella loro realtà, ci cattura a sua volta; ma invece di trasportarci su itinerari irreali sembra che ci richiami sulla terra. Oppure, è proprio ancorando questo senso di navigazione lontana su qualche riva astrale che essa può conferire alle distanze una misura, ristabilire l'unità fantastica del mondo, ricreare una prospettiva che forse ha il suo punto di vista sul davanzale della finestra della casa di Monte Vidon Corrado [...]. Cosicché, tanti folli viaggi irrazionali raccontano, in verità, tenere e quiete evasioni sul filo dell'orizzonte domestico e l'ininterrotto colloquio di un poeta solitario con la luce e gli altri astri; dentro un colore che è quello della notte più la presenza del mare.

---

<sup>167</sup> Vittorio Viale, *Lettere al direttore. La Mostra "Francia-Italia": conclusione*, "La Via del Piemonte", 30 novembre 1957.

<sup>168</sup> «Nell'isolamento non ha perduto nulla dell'antica libertà fantastica e ha guadagnato nel rigore del segno, nella purezza cromatica» (Venturi, *Léger e l'eremita pittore*, cit.).

Carluccio si era dilungato, qui, sulla visionarietà del pittore marchigiano e sulla natura di quelle invenzioni, insistendo su quel dato di spontaneità infantile che verrà ribadito da quasi tutta la critica, a partire da Giorgio Kaiserlian, che su "Rotosei" afferma che Licini «bisbiglia le sue estrose fantasmagorie con l'innocenza ed il candore di un bimbo assorto»<sup>169</sup>. Per Carluccio, poi, tutto questo era il frutto di quella natura schiva e ritirata: «Solitudine e silenzio intorno all'uomo e alla sua opera che intanto, attraverso la prolungata adesione fisica e spirituale dell'artista alla natura circostante, semplice e povera, assumeva una tepida vibrazione sentimentale; tanto che gli antichi schemi dell'astrattismo geometrico, cari a Licini, si animavano un poco e le emozioni, alle quali presiedono quasi sempre un senso acuto del mistero notturno e l'intuizione della segreta del cielo, suggerivano immagini colme di allusioni e di incanti. Le trenta operette esposte adesso al Valentino hanno spezzato la solitudine, e il silenzio che la difendeva, che forse facevano ormai parte della vita dell'artista, ma aprono sotto gli occhi dei visitatori uno dei testi più raffinati della pittura italiana»<sup>170</sup>.

Per molti, poi, il suo nome testimonia un raggiunto classicismo fra Klee, già evocato in numerose circostanze in occasione della precedente "Francia-Italia", e Mirò<sup>171</sup>; e il confronto tiene anche nel momento in cui si va a rilevare «la voce fievole ma insistente di questo nostro Klee di provincia»<sup>172</sup>, oppure che «riflette Klee senza la suggestione dei suoi diagrammi, sembra un Mirò meno smaliziato»<sup>173</sup>. Per Sciortino, della mostra di Licini, fra Montale e Palazzeschi, si poteva tutto sommato fare a meno, e non aveva senso tirarlo fuori in questo contesto, non avendo nulla da dire in una mostra di giovani e vecchi. Licini, però, raccoglie l'approvazione anche dei più feroci detrattori: per Renzo Biasion, «di fronte alla limpida pittura di Licini ci si può anche consolare dell'aver assistito, in alcune sale precedenti, alle esplosioni orgogliose e indisponenti di molti pittori nei cui quadri la materia pittorica è prevalente su ciò che deve stare dietro di essa, cioè il pensiero»<sup>174</sup>. Persino Mario De Micheli è disposto, anche se a fatica, a concedere qualcosa al pittore: «il suo è una sorta di surrealismo minore, non tanto nato da suggestioni dell'inconscio, quanto da una sollecitazione gentile e fiabesca della realtà. I suoi quadri usufruiscono di una

---

<sup>169</sup> «Le bianche forme che interrompono il blu dei suoi cieli sembrano aquiloni che dei bambini invisibili agitano in ogni senso. Certi curiosi arabeschi che appaiono spesso nelle sue composizioni hanno pure un carattere infantile. In Licini l'astrattismo sembra avere ancora un che di fresco e d'intatto. Purtroppo, questo carattere è proprio quello che doveva scomparire più facilmente nella pittura fin troppo saputa degli ultimi astrattisti» (Giorgio Kaiserlian, "Francia-Italia" pittori d'oggi, "Rotosei", 29 novembre 1957).

<sup>170</sup> Luigi Carluccio, *Dall'inventario di Léger alla trepida solitudine di Licini*, "La via del Piemonte", 26 ottobre 1957.

<sup>171</sup> Gian Carlo Cavalli, *Non condanniamo a priori questa pittura dell'angoscia*, "Il resto del Carlino", 25 ottobre 1957; anche Marziano Bernardi, *L'arte non è soltanto sensazione*, "Stampa", 22 ottobre 1957. parla di Klee in relazione a Licini, mentre parla di Mirò Palma Viardo, *Incontro pittorico Italia-Francia*, "Corriere mercantile", 27 novembre 1957.

<sup>172</sup> Dario Micacchi, *La mostra Italia-francia*, "Il contemporaneo", 23 novembre 1957.

<sup>173</sup> Giuseppe Sciortino, *Incontro astrattista di Torino*, "La Fiera letteraria", 3 novembre 1957.

<sup>174</sup> Renzo Biasion, *Astrattisti in liquidazione*, "Oggi", 31 ottobre 1957.

sensibilità aperta sulla natura, sui colori e sullo spettacolo del mondo. Licini è un poeta e il suo estro per quanto sciolto da ogni vincolo naturalistico, non rinuncia mai alla verità delle emozioni e al richiamo dell'universo sensibile. Gli basta un segno, un colore, un'allusione perché il mare, la luna, il cielo, le erbe, gli spiriti della terra appaiano col loro incanto»<sup>175</sup>. Molto meno generoso, invece, Renato Barilli, che nella sua lunga analisi della mostra torinese è disposto a riconoscergli lo statuto di artista visionario, «ma di limitatissima consistenza»<sup>176</sup>.

Dragone, invece, ricorda la presenza di Licini a Torino già nel marzo 1935 (e non 1930 come si legge in catalogo), nella *Prima mostra collettiva di arte astratta italiana* organizzata da Casorati e Paolucci nel loro studio di via Barolo 2, poche settimane prima che aprisse la sua mostra personale al Milione<sup>177</sup>.

Anche le preferenze di Scropo, fra i pittori invitati ma anche fra i più acuti osservatori della mostra, vanno verso la mostra di Licini, «una delle più significative», a discapito di quella di Balla che, al contrario, gli sembra sia stato sopravvalutato nei risultati, sebbene gli si riconosca quel valore di rottura rispetto a una tradizione ottocentesca<sup>178</sup>. Alla mostra dell'anziano futurista torinese, osserva De Micheli, viene riconosciuto «soprattutto un valore documentario»<sup>179</sup>, come già per Marcoussis, anche se da preferirsi, secondo alcuni, come Cavalli, a quella di Ozenfant, «forte teorico ma modesto pittore»<sup>180</sup>. La sua mostra, anzi, sollecita persino un confronto fra il *Mercurio passa davanti al sole* di collezione Mattioli, del 1914 e le tele più recenti di Le Moal, anche se in quest'ultimo si critica un eccesso di formalismo decorativo: lo stesso che induce il critico ad accennare una linea "Impressionista" dell'astrazione con Bazaine, Manessier e Van Velde, quasi una discendenza inconsapevole dal pittore futurista italiano. Per converso, invece, secondo Cavalli Le Moal è erede di quella linea Monet-Bonnard più l'anziano bolognese Carlo Corsi che gli stessi pittori francesi proposti in mostra<sup>181</sup>.

La stampa non fa riferimenti alla collocazione della personale di Licini, mentre è colpita dall'imponenza della presenza di Léger al centro dell'esposizione. Il giorno dell'inaugurazione, «le grandi tele di Fernand Léger», si legge in una recensione non firmata per la "Gazzetta del Popolo",

<sup>175</sup> Mario De Micheli, *Arbitrarie esclusioni hanno dato un aspetto tendenzioso alla mostra*, "L'Unità", 25 ottobre 1957.

<sup>176</sup> Renato Barilli, *La mostra Italia-Francia*, "Il Verri", 1, 1957, p. 145.

<sup>177</sup> Angelo Dragone, *Léger e Licini al posto d'onore in una mostra poco persuasiva*, "Il Popolo Nuovo", 20 ottobre 1957.

<sup>178</sup> «ma è nostra impressione che si sia egli trovato in primo piano a concepire il dipinto in maniera che è poi risultata più vicina alla sensibilità della critica contemporanea, più per far nuovo che per profonda necessità poetica» (Filippo Scropo, *Pittori italiani e francesi a Torino*, "L'Unità", 20 ottobre 1957).

<sup>179</sup> De Micheli, *Arbitrarie esclusioni...*, cit. È dello stesso avviso Michele Biancale: «mi sembra assai più un omaggio all'artista piemontese al quale auguriamo una lunga vita, che non un riconoscimento d'un suo carattere di precursore nei rispetti ad esempio di Ozenfant, di Manessier e di qualche altro» (Michele Biancale, *Pittori francesi e italiani d'oggi alla Promotrice del Valentino*, "Momento sera", 22 ottobre 1957).

<sup>180</sup> Cavalli, *Non condanniamo a priori...*, cit.

<sup>181</sup> Ibidem.

«conferivano il piacere di una decorazione dalle forme nitidamente impresse e dai colori brillanti»<sup>182</sup>. Spiegherà poi Carluccio che «le grandi tele della sua retrospettiva sembrano fatte apposta per figurare nello spazio che idealmente costituisce il salone d'onore della mostra, giacché è proprio il loro alto valore decorativo che si impone alla nostra attenzione appena varcata la soglia»<sup>183</sup>. In catalogo, una brevissima presentazione di Cogniat offre un interessante punto di vista (per parte francese) sul pittore e sulle ragioni di questa ridotta scelta di opere della tarda produzione del maestro, comprese fra il 1945 e il 1955:

Fernand Léger est un des artistes dont l'œuvre reste une des plus caractérisée par notre temps. Il a joué un rôle essentiel dans l'histoire du cubisme et très tôt a éprouvé le besoin d'inventer un style qui, contredisant d'une façon catégorique les raffinements précédents, allait proposer une image systématiques et franche de la vie nouvelle. Alors que le cubisme de Braque, de Picasso et de Gris prend dans l'objet ce qu'il a de précieux et cherche à lui faire exprimer une poésie secrète, le cubisme de Léger au contraire demande au même objet d'avouer brutalement ses origines mécaniques et impersonnelles, de devenir une forme anonyme et sans pittoresque. La technique de Léger est une manière de refus de l'individualité ; le trait pur de son dessin, la matière lisse de sa peinture, refusent tout pittoresque accidentel et cherchent plutôt la perfection de la machine sans défaillance. Ainsi l'art de Léger, d'une robuste santé, d'une franchise rudimentaire, est-il plus que tout autre en contradiction avec ce qui le précède. Si l'on veut lui trouver des antécédents et le rattacher à quelque tradition, c'est au rude bon sens des artisans du moyen-âge aux sculpteurs des chapiteaux romans, aux dessinateurs des images populaires, aux frustes inventeurs des jeux de cartes qu'il faut le rattacher pour cette même expression directe de santé, de joie de vivre, qui rayonne de ses inventions les plus épurées. Par ce retour à l'élémentaire, il mérite la place qu'on lui donne aujourd'hui et qui doit être dans l'avenir de plus en plus importante parce qu'il est la claire émanation d'une inéluctable nécessité, parce qu'il peut jouer le rôle d'une symbole, simple et compréhensible pour tous, mais plein de signification et de possibilités spirituelles, comme un drapeau.

Il Léger di Cogniat, insomma, è, ancora una volta, in perfetta linea con quella tradizione originata dal Cubismo, come se preparasse inconsapevolmente la strada all'omaggio dedicato, nell'edizione del 1959, al pittore astratto Herbin. In ogni caso, si tratta di una lettura puramente formale, pronta a virare l'attenzione di quelle forme massicce e sintetiche verso un'eredità nobile che rimonta al medioevo. Nessun accento, invece, all'interpretazione in chiave politica del lavoro dell'artista che avrà invece gran fortuna in Italia. Ne è un esempio la critica di Dario Micacchi per "il contemporaneo", unendo un riconoscimento quasi esagerato dei suoi meriti rispetto alla decadenza mostrata dalla pittura astratta: è una mostra che bisognava fare prima, questa, ma che tuttavia, a suo modo di vedere, stride fortemente col resto dell'esposizione, con «Morlotti e i morlottiani che sono ormai legione»<sup>184</sup>. Tuttavia, la presenza del pittore "operaio" richiama, per lui, una questione

<sup>182</sup> *Inaugurata la mostra "Francia-Italia": pittori di oggi*, "Gazzetta del Popolo", 21 ottobre 1957; conferma anche da Biancale, *Pittori francesi e italiani*, cit.

<sup>183</sup> Carluccio, *Dall'inventario di Léger*, cit.

<sup>184</sup> Micacchi, *La mostra Italia-francia*, cit.

fondamentale: «Léger è una presenza di uno stile del nostro tempo, è l'affermazione di linguaggio limpido per una pittura murale senza pentimenti descrittivo-naturalistici di gusto ottocentesco e senza facile degenerazione di gusto in un sensibilibismo decorativo astratto». La sua esaltazione di Léger va a discapito di Morlotti, preso a simbolo di un'insensata fiducia nel gesto istintivo<sup>185</sup>:

Con Léger si torna a parlare non di intenzioni ma di pittura e di uno stile che è lo stile del nostro tempo. Léger è ancora un pittore della razza dei David e degli Ingres (dei quali ha non poco sangue nelle sue vene di autentico francese), dei Delacroix e dei Courbet. Fernand Léger appare ancora nella pittura moderna uno di quei rari artisti che, come Delacroix, hanno il sentimento e il desiderio di una "peinture du siècle".

È destino, nella presente condizione di società e di cultura, che i rari, veri maestri come Léger non facciano scuola, oppure la facciano in misura non giusta in rapporto al valore rivoluzionario delle loro idee. Guardavo questi quadri giganteschi di Léger, per uno dei quali sarebbe piccola la più grande galleria privata di esposizione in Italia; questi quadri che non sono dipinti per i *salons*, ma con lo spirito della pittura murale da un primitivo dei temi industriali e che di questi temi grandi sente tutta l'aspra monumentalità, tutto l'ottimistico umanesimo. Un umanesimo che non nasce dai marmi di antica nobiltà: nessun rimpianto classicistico per un perduto paradiso della perfetta bellezza. Nasce l'umanesimo di Léger dalla Fabbrica, dalla macchina –essa sì perfetta!- dall'operaio, o meglio dal *constructeur* come Léger ha voluto chiamarlo<sup>186</sup>.

Ad esclusione di Micacchi, e di qualche moderato accenno da parte di De Micheli<sup>187</sup>, però, in questa circostanza la critica non si sofferma più di tanto sull'interpretazione politica del pittore, che gioca invece un ruolo decisivo per la sua fortuna presso la critica italiana. Si insiste molto, invece, su «la sua manualità, la sua meccanicità»<sup>188</sup> collocandolo come un «artigianale divulgatore» del Cubismo<sup>189</sup>, anzi la sua pittura pare «greve e massiccia, meccanicamente artigianale»<sup>190</sup>. Critiche che portano per esempio Biancale ad avvicinare la sua personale alla parete, da altri criticata aspramente, di Ozenfant<sup>191</sup>.

---

<sup>185</sup> «Credo che questa fiducia cieca nell'istinto sia insensata, e non a caso essa viene oggi proposta da un pittore come Morlotti che è stato fino a ieri uno dei più imbrigliati intellettualisticamente nella cultura senza riuscire però a dare vita a uno stile. Una foglia un tralcio, una pinta di granturco, nella loro vicenda naturale di nascita corruzione e morte, possono certamente essere occasioni di poesia, né più né meno degli oggetti metallici di produzione industriale di cui si serve Fernand Léger. Ma anche la foglia, il tralcio, la pianta tendono per forza naturale alla logica di una forma perfetta. [...] pur fra bagliori preziosi d'una malinconia crepuscolare, la più recente pittura di Morlotti ha un significato solo come storia autobiografica d'una ricerca della natura mai conquistata proprio per la rinuncia alla forma e allo stile. E quando il caso degenera a fenomeno di gusto, per cui i Petrillo arrivano ad esporre al suo fianco, allora la storia da patetica si fa risibile e coinvolge nella negazione i Vacchi, i Bendini, i Pulga» (Ibidem).

<sup>186</sup> Ibidem.

<sup>187</sup> De Micheli, *Arbitrarie esclusioni...*, cit.

<sup>188</sup> Biancale, *Pittori francesi e italiani*, cit.

<sup>189</sup> Cavalli, *Non condanniamo a priori...*, cit.

<sup>190</sup> Bernardi, *L'arte non è soltanto sensazione*, cit.

<sup>191</sup> «Dopo Léger il settore più importante è quello tenuto da Ozenfant. Le sue collane di luce gettate sopra cieli primordiali toccano il fantastico più alto. Cieli rossi o cieli azzurri sembrano ad un punto popolarsi di presenze non configurate. Presenze che sono essenze» (Biancale, *Pittori francesi e italiani*, cit.).

Léger, però, non convince tutti. Barilli, che si sofferma a lungo su questa sala, gli riconosce una notevole ma monotona coerenza; per tutta la vita Léger è rimasto un *tubiste*, di cui si apprezza soprattutto il valore decorativo: «la sua pittura applica invariabilmente un *numerus*, un andamento sinuoso che mancando di una precisa corrispondenza strutturale appartiene senz'altro al decorativismo, a un pittoresco tanto più pericoloso quanto più surrettiziamente introdotto. Quanto al risultato di impersonalità, di anonimia meccanicistica che gli si suole attribuire, c'è da dire che in realtà non si dà pittura che più della sua non si mostri chiusa in una sigla continuamente ribadita e ostentata»<sup>192</sup>.

Lo stesso concetto, però, poteva essere sviluppato anche in altri termini, per esempio da Biason: «quando Léger è figurativo dice poco, i suoi quadri di operai sembrano pannelli per mense aziendali, le sue donne non sono fatte di carne ma di gomma; assai meglio quando è astratto, non è privo, allora, d'intelligenza e di gusto; ma le sue qualità pittoriche restano quelle che sono, e cioè non molte, né alte; il colore è spesso sordo, steso senza artigianale cura, e in definitiva queste opere ci colpiscono allo stesso modo dei cartelloni-réclame, non lasciando traccia sul nostro animo»<sup>193</sup>.

Un'osservazione, questa, che rifaceva il verso, o meglio cambiava di segno un aneddoto raccontato in precedenza da un articolo di Carluccio, che conferma

L'impressione di trovarsi davanti ad una scena disegnata a tratto largo, come le tende e i tramezzi dei baracconi delle fiere di paese, così brillante di colori che sembra attizzare un fuoco continuo di allegrezza, si mescola, adesso, all'idea della morte e provoca un risentimento che avvicina il significato alle parole, rivolte un giorno a Léger da un operaio degli stabilimenti Renault. Alle pareti della mensa aziendale erano state appese le tele della serie dei *Costruttori* e i primi giorni, nell'ora del pasto, gli operai le guardavano senza convinzione, e molti anzi ridevano apertamente degli evidenti difetti di disegno e di colore rispetto al vero. «Vedrete –disse a Léger uno di loro come per consolarlo- s'accorgeranno i miei compagni, quando avranno portato via i quadri, i muri resteranno nudi, s'accorgeranno del senso che avevano i vostri colori».

Sono parole che da sole non fanno un'estetica, né un metodo critico, ma forse, in via sperimentale, come apporto elementare della riflessione, è possibile accettare il loro suggerimento: che esistono sempre dei valori autentici nelle cose la cui soppressione lascia un vuoto; in particolare se si tratta di opere d'arte che in qualche modo ci aiutano a intendere o soltanto a guardare, progressivamente, sempre meglio, il mondo in cui viviamo<sup>194</sup>.

Kaiserlian, infine, sente un «ammonimento implicito» nella declinazione del Cubismo data da Léger: egli, infatti, «ha sentito nel Cubismo più il momento costruttivo delle masse e dei volumi, che non l'attimo assorto in cui volumi e masse diventano pretesti per un canto elegiaco come nell'opera di Braque. Ed il suo sforzo costruttivo era teso a cogliere il lato organico di ogni aspetto

<sup>192</sup> Renato Barilli, *La mostra Italia-Francia*, cit., p. 144.

<sup>193</sup> Biason, *Astrattisti in liquidazione*, cit.

<sup>194</sup> Carluccio, *Dall'inventario di Léger*, cit.

della realtà». E guardando *Le constructeurs* del 1950, ricorda le parole di una sua conversazione con l'artista: «Ho trascurato troppo il problema della figura concreta. Quando eravamo giovani non ci si occupava di queste cose. E adesso che sono vecchio ho dovuto ricominciare da capo: ci ho messo tre mesi per cogliere il gesto vero di un operaio!»<sup>195</sup>.

#### **IV.8 «Una specie di esperanto».**

L'inaugurazione ritardata rispetto alle edizioni precedenti ha creato una cornice suggestiva per la mostra, inducendo la stampa a vedere un'affinità fra l'atmosfera rarefatta della città e la "nebulosa" costellazione informale: «questa vernice d'arte astratta ha coinciso stupendamente con le prime nebbie calate su Torino. Il parco stamane era veramente come un grande fantasma: e al riverbero interno le astrazioni cromatiche avevano trovato il loro timbro»<sup>196</sup>. Questa "nebbia", del resto, poteva confondere il visitatore che cercasse, nel confronto fra le nazioni, di distinguere a colpo d'occhio gli artisti italiani da quelli francesi. Lo osservano Bianconi e Filippini, in un lungo testo di visita alla mostra, che si conserva in forma dattiloscritta presso la GAM:

Il visitatore che volesse chiudere gli occhi davanti ai nomi e starsene alle opere, avrebbe forse sulle prime una certa difficoltà a distinguere italiani da francesi: l'astrattismo può essere considerato come un tentativo di linguaggio comune, internazionale, -una specie di esperanto,- quasi un rinnovamento di quello straordinario momento della pittura che è nei primi decenni del Quattrocento il gotico internazionale o cosmopolitano. Ma a un esame più accurato quell'ipotetico visitatore riuscirebbe a separare e distinguere quelli da questi, troverebbe negli italiani una rottura più violenta, una specie di furore espressivo magari scomposto ma pieo di fermenti e di impazienze; mentre nei francesi si avverte un tono più calmo e civile, il rispetto quasi si direbbe d'una più illustre e smaliziata tradizione<sup>197</sup>.

Per De Micheli, la mostra contravviene sin dall'origine ai propri principi ispiratori e alla dichiarazione di voler mantenere un eclettismo non partigiano: «la mostra, infatti, è essenzialmente una mostra tendenziosa, perché accoglie unicamente alcune espressioni astratto-figurative, escludendo tutte le altre espressioni figurative», e la stessa presenza di Gianfranco Ferroni, messo vicino a Pignon e a Clavé, sta proprio a evidenziare questa parzialità di scelta. Sono assenti, soprattutto, i milanesi che stanno mettendo a fuoco le dinamiche della nuova figurazione, e non solo: «Perché c'è Ferroni», inveisce il critico, facendo un interessante elenco di nomi, «e, per esempio, non ci sono Francese, Guerreschi, Barbaro, Banchieri, Vaglieri, Muccini, Attardi, Plescan e tanti altri?». De Micheli confronta poi Ferroni e Pignon: «per Ferroni: il suo espressionismo

<sup>195</sup> Kaisserlian, *Francia-Italia pittori d'oggi*, cit.

<sup>196</sup> Biancale, *Pittori francesi e italiani*, cit. La stessa immagine si ritrova simile in Cavalli, *Non condanniamo a priori...*, cit.

<sup>197</sup> Piero Bianconi e Felice Filippini, *Nebbia e pittura a Torino*, dattiloscritto, AMC, SMO538. Lo stesso passo è poi ripreso da Felice Filippini, *Pitturano sul vento*, "Cooperazione", 16 novembre 1957.

proviene da umori rivoltosi, possiede una energia aggressiva, una virulenza: Ferroni è urtante, sgradevole, ma esprime se stesso con evidenza. Pignon si rivolge invece alla natura con slancio lirico, con melodioso abbandono, interpretandone il movimento e la luce»<sup>198</sup>. Per Bianconi e Filippini, invece, le sue «visioni allucinate» sono «d'un espressionismo feroce, quasi un Buffet variopinto». In realtà, per il critico milanese quella è solo la punta di un discorso molto più articolato, come fa notare lui stesso, dando un'indicazione per superare la sterile contrapposizione astratto-figurativo che fino a quel momento proseguiva in maniera estenuante: «I termini di questo discorso sono frettolosi ed hanno qui un puro valore indicativo, come premessa cioè di un discorso che trovi le ragioni per non opporre schematicamente figurativo e non-figurativo nel senso corrente»<sup>199</sup>.

Di parere non molto diverso Kaisserlian, quando fa notare che, senza nulla togliere al “non figurativo”, due delle tendenze che più hanno avuto presa sulle nuove generazioni e più si erano mostrate gravide di sviluppi, l'espressionismo tedesco e il surrealismo, erano figurative.

Kaisserlian osserva come la mostra sia allineata a un certo «conformismo non figurativo» che si era già manifestato a Venezia, da cui venivano smussate le punte più estreme: nessuno degli “Informels” di Tapié è stato invitato (Fautrier, Dubuffet, Mathieu, Riopelle, Michaux), e se compare l'olandese Bram Van Velde, tuttavia mancano i suoi sodali di Cobra Appel e Corneille, e tutti gli spaziali (fra cui include Capogrossi, oltre a Fontana, Crippa e Bergolli) e i nucleari<sup>200</sup>.

I più maligni avrebbero detto, come aveva ironicamente annotato Carluccio in un passo sopra citato, che in fondo questi pittori sono “tutti uguali”. Questa apparente incertezza, invece, non impedisce di tentare una distinzione di principio: «la Francia lavora su d'un passato recente che manca all'Italia nei rispetti dell'arte astratta: ché di ciò si tratta»<sup>201</sup>. Per converso, l'autorità di Venturi sancisce una sorta di primato delle nuove generazioni della penisola: «Se gli italiani hanno accentuato l'apporto della più giovane generazione, a differenza dei francesi, ciò dipende dalle idee dei diversi commissari. Comunque sia, la fioritura giovanile italiana è eccezionale, e permette il più favorevole pronostico»<sup>202</sup>.

A questo giudizio, si può avvicinare l'opinione di Bernardi, secondo cui, chi ha occhio, «intende, palesata non con riconoscibili immagini ma con inventate forme, l'energia di un Hartung, la dinamica spaziale e tonale di Soulages, l'aggressività truce di Dova, il calcolo decorativo di un Le Moal e di un Manessier, le subcoscienze che inquietano i giovani Saroni, Ruggeri, Francesco

<sup>198</sup> De Micheli, *Arbitrarie esclusioni...*, cit.

<sup>199</sup> Bianconi e Filippini, *Nebbia e pittura a Torino*, cit.

<sup>200</sup> Kaisserlian, *Francia-Italia pittori d'oggi*, cit.

<sup>201</sup> Biancale, *Pittori francesi e italiani*, cit.

<sup>202</sup> Venturi, *Léger e l'eremita pittore*, cit.



Casorati, il tentativo di monumentalità di Scropo, i rimpianti e i desideri “naturalistici” di Morlotti, le aspirazioni a Pollock di Chighine, le suggestioni dei gialli di Pirandello su Petrillo, i rammarichi di non essersi deciso prima per l’astrattismo del vecchio e patetico Corsi, le delicatezze d’impasti di Licata, Spinosa, Breddo, la cauta e paziente meditazione di Davico, il “romanticismo” di Pignon, la nervosa sensibilità di Prassinò, la molle musicalità di Music (non è un gioco di parole), la squisitezza dell’anziano Masson sospeso fra la nostalgia di Turner e la preziosità delle lacche cinesi»<sup>203</sup>. Merita rileggere per intero alcuni passaggi dalle colonne della carta stampata per notare l’intreccio di riflessioni, di brevi e fulminanti giudizi su singoli artisti o singole opere, e per come nomi già noti alla critica e che si sono incontrati spessissimo da una mostra alla successiva offrano spunti per ridefinire questi rapporti. Un primo esempio è offerto da Marco Valsecchi, nella cui recensione ricorrono, ancora una volta, i nomi di Hartung e Manessier, oltre a Bazaine e Bissière, utili a corroborare la tesi secondo cui

i pittori francesi, per una consuetudine più marcatamente razionale della loro cultura, risolvono i problemi dell’immagine più prontamente sul piano formale, stilistico, a costo magari di un certo stilismo, di una certa eleganza magistrale fredda ed esteriore; lo si vede guardando il quadro di Hartung, superba cifra di intelligenza grafica, o la *Festa sul canale* di Manessier, raffinatissima evocazione di luci tenere e di bandiere sventolanti, o la paretina di Le Moal con un vivace frastaglio di tessere cromatiche in cui si svena la ricerca cézanniana di Bazaine o le orientali invenzioni di Bissière, mentre i pittori italiani, per risolvere le immagini, puntano piuttosto su uno spessore di emotività, con un riferimento più marcato alle cose reali, al paesaggio come agli oggetti e alle figure, ma filtrati appunto o intravisti nel prisma dei sentimenti, con una evocazione e una iridescenza di accenti che vanno dalla cadenza luttuosa, dal “nero” di Burri, alla settecentesca grazia ed elegia del napoletano Spinosa; dalla furente malinconia sensuale di Morlotti, i cui verdi squillanti -«verde te quiero verde» di Lorca- sembrano sommergerlo in un fiotto panico, un po’ greve, al vento luminoso che scompiglia le erbe acquatiche e i cieli di Chighine<sup>204</sup>.

Hartung e Manessier, in questa occasione, sono presenti con un solo quadro, ma questo è sufficiente per attribuirgli, oltre alla “paretina” di Le Moal, il solo ricordo esplicito fra i pittori francesi esposti (Bazaine e Bissière sono menzionati, ma non sono presenti). La tela lunga e stretta di Manessier, in particolare, suscita qualche esercitazione “ lirica”, in chi arriva a vedervi « un quadro di note fredde e calde, come rondini su un telegrafo di strisce igieniche»<sup>205</sup>. Ed è quasi inevitabile incontrare un confronto Hartung-Manessier: «due forme opposte, due mondi che si negano pur nel comune alveo della pittura moderna, in un grido il primo, una variazione musicale l’altro, entrambi al limite della sofisticazione, meglio del narcisismo»<sup>206</sup>.

<sup>203</sup> Bernardi, *L’arte non è soltanto sensazione*, cit.

<sup>204</sup> Marco Valsecchi, *Francia-Italia a Torino*, “Tempo”, 14 novembre 1957.

<sup>205</sup> Bianconi e Filippini, *Nebbia e pittura a Torino*, cit.

<sup>206</sup> Cavalli, *Non condanniamo a priori...*, cit.

Fra questi motivi, però, se ne insinuano anche altri, come le «piattonate enormi nere-blu di Soulages e le falciature nere di Hartung»<sup>207</sup>. L'abbinamento fra il segno secco e nervoso del pittore tedesco e quelle più ampie di quello di Rodez è quasi da manuale: in comune vi è la medesima idea di un dipinto risolto tramite una traccia rapida, istintiva, che struttura il campo pittorico e gli conferisce un assetto compositivo; spunti a cui non deve essere rimasto insensibile, almeno all'inizio degli anni Cinquanta, nemmeno il naturalismo di Morlotti. Se su Hartung si è già affollata, a queste date, una discreta bibliografia, su Soulages bisogna radunare i pochi segnali e le fugaci menzioni disseminate in recensioni di più ampio impegno. Eppure, a "Francia-Italia", secondo Dragone ad esempio, Soulages «è tra i meglio rappresentati, come nell'ardita composizione di *Bleu sur bleu*, dove la larga pennellata determina i piani d'una prospettiva pittorica, si rivela capace di segnare anche modulazioni estremamente sensibili»<sup>208</sup>. Kaiserlian, invece di fronte ai suoi quadri dai toni «generalmente foschi» percepisce il passaggio di «luci improvvise e laceranti che hanno palpiti rembrandtiani»<sup>209</sup>. Forse, mentre scriveva queste note, il critico milanese aveva in mente anche lo *Studio da Rembrandt* del giovane Piero Ruggeri, che si ritroverà, due anni più tardi, alla romana galleria L'Attico, all'interno di un'altra mostra di confronto fra alternative diverse dell'arte presente come *Possibilità di relazione*, ideata da Enrico Crispolti.

È Barilli, ancora una volta, ad andare a fondo nel confronto fra i due:

La posizione di Hartung è per tanti aspetti analoga a quella di Soulages: la posizione, ben inteso, e non già in concreto il ductus. Rispetto alla generazione di mezzo, cui del resto cronologicamente appartiene di diritto, Hartung si pone in un rapporto dialettico di frattura, ma anche, in fondo, di accettazione, in quanto, conclusivamente, anch'egli approda a un equilibrio finale, a una scelta del "finito" contro le attrazioni del "non finito". Se Soulages scopre la materia pittorica in una sua torpida manifestazione, ad uno stadio di ipotensione, cioè di lenta conduzione attraverso il gesto rudimentale della spatolata, si deve riconoscere che Hartung ha saggiato, in tempi anche fortemente precoci, qualche caso di ipertensione, cioè di eloquenza del segno abbandonato a se stesso in rapido e guizzante movimento. Ma poi, sensibile a un purismo tecnico e stilistico, contorlla con la massima accuratezza formale i grovigli e i filamenti, li costringe entro una cadenza ritmica. È davvero da rimpiangere, a questo punto, che alla mostra non sia potuto intervenire Mathieu: si sarebbe vista una pittura di segni fondata con più ampia libertà, con maggiore abbandono del gesto, e se ne sarebbe potuto trarre una riprova del cambiamento dei tempi, dello stabilirsi della civiltà delle "forme aperte", entro cui, malgrado gli indubbi contributi, non ci sentiremmo di collocare Hartung<sup>210</sup>.

<sup>207</sup> Biancale, *Pittori francesi e italiani*, cit.

<sup>208</sup> Dragone, *Léger e Licini al posto d'onore*, cit.

<sup>209</sup> Kaiserlian, *Francia-Italia pittori d'oggi*, cit.

<sup>210</sup> Renato Barilli, *La mostra Italia-Francia*, cit., p. 146.

In questi accostamenti si può rintracciare, ancora una volta, qualche indicazione sull'allestimento della mostra al Valentino. Lo dice in maniera abbastanza esplicita Scropo, in un acuto brano di commento, quasi taccuino alla mano, dei giovani (e meno giovani) esposti:

Le cognite intonazioni di Manessier [...] sempre controllato e sicuro si contrappongono alle stesure dei compagni di sala Hartung e Soulages, che opera "in fortissimo", mentre Burri l'artista che da qualche tempo raccoglie, assieme ad approvazioni e ordinazioni, le più abbondanti contumelie di molta critica nostrana e straniera per i suoi rottami di sacco bruciacciati, anneriti e cuciti alla tela in sostituzione del colore ad olio o della tempera, contrasta con le "immagini" di Davico fedelissimo al suo modulo di impaginazione: un blocco pittorico al centro di un campo unicolore che lo condiziona sensibilmente. Morlotti e Chighine formano il perno estetico di un agguerrito manipolo di pittori ad impasto denso, spesso trasandati nell'esecuzione, esplosivi, che denotano temperamento ed inventiva coloristica di ottima lega come il giovane Saroni, il quale assieme a Ruggeri (che divide le pareti della sala con le delicatissime composizioni di Scanavino, le costruzioni in piombo e stagno di Marotta, i personaggi di Dova) e a Francesco Casorati (i cui paesaggi fiabeschi sono distaccati nella sala del pittore francese Amedée Ozenfant), formano la triade giovanile torinese<sup>211</sup>.

Di particolare interesse, in questo passo, l'accostamento fra Burri e Davico, meno scontato di quello, ricorrente nei ritagli stampa dedicati a questa mostra, che avvicina, sia nella critica più seria, sia in quella più canzonatoria<sup>212</sup>, i "sacchi" (o quadri di "stracci sporchi" per i detrattori<sup>213</sup>) ai *Piombostagni* del più giovane Gino Marotta: in quel caso, i due sono accomunati dal ricorso a materiali alternativi, che portano nuove sensibilità materiche e nuovi procedimenti operativi nella dimensione del quadro. L'intuizione avuta da Scropo, invece, mostra una comprensione più profonda del lavoro dell'artista umbro: pur avendo sostituito il colore con la tela grezza, infatti, Burri in fondo ha mantenuto un impianto da pittore astratto. Sebbene l'abbinamento sia per contrasto, non si può infatti negare che un pur minimo avvicinamento concettuale fra i due doveva essere possibile, o che almeno nell'allestimento della mostra, così attento a questo genere di dialettica, questo contatto potesse essere adombrato, almeno come generica suggestione se non come vero e proprio confronto problematizzante.

Burri «si presenta come in lutto», secondo Biancale, che gli accosta sia «Mariotti [sic. Marotta]», sia Scanavino, mentre ironicamente passa in rassegna con tagliente ironia la pittura "astratta",

---

<sup>211</sup> Filippo Scropo, *Pittori italiani e francesi a Torino*, "L'Unità", 20 ottobre 1957.

<sup>212</sup> «Il notissimo Burri coi suoi stracci di juta e di veli carbonosi accomodati entro quattro listelli di cornice; e il ventiduenne Marotta che espone i suoi *Piombostagni*, cioè dei pannelli neri con sopra dei pezzi di materiale amorfo saldati, apputno come può fare uno stagnaio. Una volta gli si sarebbe detto: "Questa è una mostra di pittura; i vostri sono dei curiosi oggetti, magari pieni d'estro, ma non dei quadri: portateli altrove". Oggi li si espone per invito, li si studia attentamente per il "gusto della materia". Il che vedendo lo spettatore schiuma di rabbia. Ingenuo» (Mar.[iano] Ber.[nardi], *La pittura con gli stracci*, "Stampa", 28 novembre 1957).

<sup>213</sup> Ibidem.

usando le stese metafore della parete e della materia usate in senso positivo dalla critica<sup>214</sup>: fra questi, però, è interessante la domanda, posta con ironia, ma tutto sommato rivelatrice, se Chighine sia da considerarsi «italiano o francese?». Rimane infine Morlotti, su cui nuovamente si appunta un'attenzione particolare. Il problema della sua indole "lombarda", caro ad Arcangeli e, subito dopo, a Giovanni Testori, viene messo da parte<sup>215</sup>: da "Francia-Italia", infatti, emerge un Morlotti più "Informale" che "naturalista", tutto sommato vicino a quelle istanze che avevano indotto Enrico Crispolti, pochi mesi prima di questa mostra, a includerlo in una rassegna che riuniva, alla galleria La Salita di Roma, Burri, Morlotti e Vedova quali casi esemplari di tre delle fondamentali dinamiche della poetica informale. Seguendo ancora la visita in mostra di Biancale e Filippini:

I più interessanti sono probabilmente i pittori sul limite estremo del figurativo: un Morlotti, che qui dentro fa fondatamente la figura del maestro: nelle cinque tele esposte si ritrova quel suo furore panico, mugolante, in una pasta di colore densa e spessa: folgorazioni in verde, o in quel suo nonostante ogni furore delicato impasto di bruno e viola così tipicamente lombardo. Accanto a cui il giovanissimo Sergio Saroni, che lavora in una pasta cromatica così succulenta e densa da svegliare l'idea di una pittura fisiologica, gastronomica: per altro di una raffinatezza di colore scaltrissima, e con una partenza ancora figurativa, almeno come indicazione.

Il suo ricco impasto pittorico, tuttavia, dà qualche noia. Da più parti, infatti, quella sua materia spessa, modellata a pennello ma grassa e oleosa, comincia a provocare una certa insofferenza: per molti pittori più giovani, specialmente a Milano, Morlotti sta diventando una presenza ingombrante da cui distaccarsi cercando, negli stessi anni, nuovi modelli che offrano una via d'uscita da una certa esuberanza materica che rischia di diventare un po' fine a se stessa: ecco allora i giovani della generazione del Trenta votati per l'astrazione andare a guardare Hartung, o Poliakoff<sup>216</sup>, oppure cercare un accordo fra Fautrier, che è la vera novità sulla piazza milanese grazie alla prima mostra

---

<sup>214</sup> «Morlotti presenta le sue sterpaglie come rinfrescate da una pioggia che le ha rese verdicanti. Ma in due autunni vide in lui pur sempre un colore fastoso, appena appena immelmato. Ma accanto a lui c'è il napoletano Spinosa [...] col quale, purtroppo, siamo ancora all'era creatacea, e di Pulga non c'è dato ammirare né la sua calce rapprese né il muro arricciato; né di Chighine –italiano o francese?– il colore triturato come col macinino né del Raspi le larghe e piatte focate come di panna. Ricordiamo i toni caldi, accesi, in un clima d'aurora e d'incendi, di Brunori» (Biancale, *Pittori francesi e italiani*, cit.).

<sup>215</sup> «lasciemo a certi critici, che cercano appunto nelle sue tele i compromessi, parlare del suo colore "lombardo". Infatti, nonostante quel naturalismo che alcuni si ostinano a trovargli, noteremo in lui soprattutto un'arida e squallida foga creativa, che scrolla gli oggetti che elegge, quasi volesse annientarli, e che vive solo nell'attimo rarefatto della sua volontà espressiva. Morlotti è il poeta di un presente senz'anima che ha come sfondo la morte. Tali osservazioni suscitano in noi le cinque opere ch'egli ha mandato a questa mostra» (ibidem).

<sup>216</sup> Su questo argomento, con attenzione in particolare all'esempio di Enrico Della Torre e Valentino Vago, rimando a Luca Pietro Nicoletti, *Serge Poliakoff in Italia. Fra astrazione e "gusto dei primitivi"*, "L'Uomo Nero", 10, in corso di stampa.

italiana organizzatagli da Guido Le Noci<sup>217</sup>, e Alberto Giacometti. È lo sfondo, questo, su cui va letta la critica avanzatagli da Biasion:

Morlotti ha qualità, senza dubbio, e un vigoroso, anche se non troppo controllato, impeto; i suoi verdi, visti da lontano, ci danno la sensazione, fresca e viva, di un sottobosco, e i suoi bruni e rossi quella dell'autunno. Ma la materia, vista da vicino, così grassa, pesante, gonfia e piena di sbavature, è tutt'altro che bella e denuncia, più che l'estro e l'ispirazione, la fretta e l'arbitrio. Ciononostante la sua piccola personale resta tra le migliori della mostra e questo perché Morlotti ha genuine qualità pittoriche<sup>218</sup>.

Ma accanto alla materia, l'altro pericolo che si riscontrava nelle sale di "Francia-Italia" era il prevalere dei colori cupi e del nero. Colori luttuosi, come si è già fatto notare, che danno un tono mesto a questa pittura dei giovani. È proprio sul nero che si trovano le maggiori affinità fra italiani e francesi: se Hartung e Manessier possono costituire un'endiadi, tutta francese, sulla questione del segno e del ritmo compositivo, il nero cupo, da cui traspare qualche abbaglio luminoso, è tipico del nero di Soulages, che non è ancora diventato il "noir-lumiere" degli anni Ottanta. Quella cupezza di intonazione cromatica, tuttavia, era l'indice più chiaro della crisi esistenziale dei tempi moderni: quella pittura "dell'angoscia" non poteva essere altro che cupa e in continua tensione. Ecco dunque, in un climax di intensità drammatica ascendente, scivolare dall'omaggio a Soulages, in relazione a quello di Morlotti, ai "neri", ancora una volta, di Alberto Burri:

più giovane il primo [Soulages rispetto a Morlotti, nd.a.], la sua ricerca batte la strada di una pittura violentemente emotiva, espressionistica, una specie di romanticismo moderno che ha avuto forti conseguenze anche in America; vasti quadri a larghe zone di colore spatolato come fossero linee di forza di una architettura misteriosa, quasi scritte da una mano primordiale; una sinfonia di neri, lucidi ed armoniosissimi, che richiamano immediatamente la inimitabile calligrafia di Hartung e la violenza della pennellata di Schneider; un vibrare drammatico della luce che sembra capace di attraversare i neri e di farli vivere in un clima d'angosciosa realtà. Resta il pericolo di un soverchio stilismo; che è, da noi, l'insidia anche di Burri, un altro pittore che sa far cantare i neri con maestria impareggiabile<sup>219</sup>.

#### **IV.9 Una mostra (mancata) di Manessier.**

La fortuna italiana di Manessier poteva far immaginare che, prima o poi, una grande esposizione di Manessier sarebbe stata messa in cantiere. Dai documenti d'archivio, però, si deduce che quella programmata a Torino, poi non realizzata, non sarebbe stata una mostra di iniziativa italiana, bensì

<sup>217</sup> Su Guido Le Noci: Laura Calvi, *Guido Le Noci "capitano dei commandos delle arti belle"*, "L'Uomo Nero", VIII, 7-8, settembre 2011, pp. 293-311; alcune aggiunte sulla mostra di Fautrier organizzata da Guido Le Noci presso la Galleria Apollinaire: Luca Pietro Nicoletti, *Gualtieri di San Lazzaro. Scritti e incontri di un editore d'arte a Parigi*, Macerata, Quodlibet, 2014.

<sup>218</sup> Biasion, *Astrattisti in liquidazione*, cit.

<sup>219</sup> Cavalli, *Non condanniamo a priori...*, cit.

un grande evento itinerante importato in Italia, allo stesso modo di quella dedicata a de Staël due anni più tardi, e sul modello, in fondo, di quella di Pollock, itinerante in Europa, approdata a Valle Giulia nel 1957. Se le mostre di Chagall e Picasso, nemmeno un lustro prima, erano state pensate e promosse dalle istituzioni italiane e interamente pianificate e coordinate dai direttori dei musei e dai soprintendenti (Viale a Torino, la Bucarelli a Roma, Russoli a Milano), in questo caso si tratta di un "pacchetto" precostituito da riadattare a una sede espositiva per cui non è stata pensata. Se nel caso di Pollock si trattava di un'operazione politica, alle spalle della mostra di Manessier si trovavano un mercante e una galleria che sono apparsi di frequente nel corso di questa vicenda: Gildo Caputo e la Galerie de France.

Il 27 gennaio del 1958 il direttore della Kestner-Gesellschaft di Hannover, Werner Schmalenbach, informa di avere in programma una grande retrospettiva di Manessier, a cui sta lavorando già da almeno due anni, e che aprirà in novembre<sup>220</sup>. Parlando con la Galerie de France, Caputo gli aveva fatto sapere che altri tre musei erano interessati a una manifestazione di rilievo dedicata a questo pittore: a Essen, a Zurigo e a Torino. Il 3 febbraio Viale replica felicitandosi dell'idea, confidando che tempo addietro anche lui aveva avuto occasione di esprimere a Caputo il desiderio di realizzare una grande mostra di Manessier nella nuova sede della GAM, i cui lavori però si stanno prolungando oltre il previsto (dalla primavera, si prevedeva l'apertura per il tardo autunno<sup>221</sup>). A quel punto, Torino sarebbe stata ben lieta di essere la tappa conclusiva di quel percorso, nella primavera del 1959. Tempestivamente Schmalenbach propone quindi di fissare una data al marzo 1959<sup>222</sup>, informando che la mostra sarebbe stata costituita da settanta opere di Manessier. Viale risponde che sarebbe meglio la fine di aprile, sempre del 1959<sup>223</sup>. Nel frattempo, però, si era creato un problema, essendosi inserita nel giro di mostre anche una tappa olandese, a l'Aja, con cui Caputo aveva già preso accordi: a questo punto, il direttore del museo tedesco teme che i collezionisti non gradiscano che le loro opere stiano per troppo tempo in giro per l'Europa, per quanto questo rischi di compromettere la possibilità della tappa italiana<sup>224</sup>.

A questo punto, la corrispondenza si interrompe fino all'autunno, quando da Hannover Viale riceve una nuova lettera<sup>225</sup>: la mostra inaugurerà in Germania il 15 dicembre, per passare all'inizio del febbraio successivo a Essen, poi a Zurigo, l'Aja e infine Torino. Ma venti giorni più tardi<sup>226</sup> da Torino non è ancora arrivata una risposta, che seguirà solo il 20 di quel mese. Viale, convalescente

<sup>220</sup> Werner Schmalenbach a Viale, 27 janvier 1958, AMC, SMO558.

<sup>221</sup> Viale a Schmalenbach, 3 febbraio 1958, AMC, SMO558.

<sup>222</sup> Schmalenbach a Viale, 28 febbraio 1958, AMC, SMO558.

<sup>223</sup> Viale a Schmalenbach, 18 marzo 1958, AMC, SMO558.

<sup>224</sup> Schmalenbach a Viale, 20 marzo 1958, AMC, SMO558.

<sup>225</sup> Schmalenbach a Viale, 22 settembre 1958, AMC, SMO558.

<sup>226</sup> Schmalenbach a Viale, 9 ottobre 1958, AMC, SMO558.

da una lunga malattia, conferma il vivo interesse per la mostra, ma fa anche presente che è poco funzionale inaugurare una mostra a Torino in agosto, oltre al fatto che probabilmente si vede costretto a inaugurare la sede della GAM non più a maggio ma in autunno.

Non mancano però problemi con i collezionisti: dopo essere stato a Parigi con Caputo, Schmalenbach si accorge che molti collezionisti non sono disposti a prestare i loro quadri che per le tappe di Hannover ed Essen<sup>227</sup>; problema che Viale del resto comprende bene, sperando nelle abilità persuasive della Galerie de France perché i collezionisti cedano le loro opere per un itinerario più lungo e articolato<sup>228</sup>.

Il 28 gennaio dell'anno successivo, Schmalenbach può inviare a Viale un elenco delle opere che andranno ad Essen<sup>229</sup>; molti dei quadri, però, non potranno uscire dal paese, ma tutto sommato Viale ha il tempo di recuperare altri quadri di Manessier per la tappa italiana. In realtà, il quadro della situazione trattenuto dal direttore tedesco non è incoraggiante: Viale dovrebbe cercare di ottenere delle opere da Philippe Lequerq, che non vuole prestare all'estero le tre tele che figurano nell'esposizione; anche i dipinti della collezione Moltzau sono incerti per le stesse ragioni (ha prestato il *Nocturne* per tutte le sedi, mentre *La Nuit* solo per Hannover ed Essen), ma si potrebbe cercare di ottenere anche il *Requiem*, che però forse in quel momento si trova alla Tate Gallery. Alla fine, fanno parte stabile dell'esposizione itinerante, senza alcun dubbio, soltanto le maquettes per le vetrate della chiesa di Hem. Viale si mostra cosciente della situazione, di cui informa di aver parlato con Caputo, anche se questi, dice, lo aveva lasciato sperare che le opere non prestate sarebbero state sostituite da altre<sup>230</sup>. La corrispondenza successiva, fino a marzo del 1959, riguarda solamente questioni di spese di trasporto delle opere. Schmalenbach<sup>231</sup> aveva proposto che le spese del primo trasporto, da Parigi ad Hannover, fossero suddivise fra i quattro musei ospitanti, e così quelle di ritorno dall'ultima tappa a Parigi; ciascun museo, poi, si sarebbe fatto carico del trasporto dalla sede precedente alla propria. Viale, che approva in linea di massima il progetto, fa notare però che risulta difficile, al momento, fare un calcolo delle spese, considerando che molte opere non arriveranno in Italia e dovranno essere sostituite da altre inviate da Parigi, con un aggravio di spesa da non trascurare per il museo torinese<sup>232</sup>.

---

<sup>227</sup> Schmalenbach a Viale, 6 novembre 1958, AMC, SMO558.

<sup>228</sup> Viale a Schmalenbach, 10 novembre 1958, AMC, SMO558.

<sup>229</sup> invia in conoscenza la lettera inviata a Heinz Köhn, direttore del Folkwang Museum, 28 gennaio 1959, AMC, SMO558.

<sup>230</sup> Viale a Schmalenbach, 2 febbraio 1959, AMC, SMO558.

<sup>231</sup> Schmalenbach a Viale, 16 febbraio 1959, AMC, SMO558.

<sup>232</sup> Viale a Schmalenbach, 2 marzo 1959, AMC, SMO558.

La situazione sembra essersi arenata, finché il direttore della Kunsthaus di Zurigo, Schien, non scrive a Viale per avere informazioni tecniche circa il trasporto da Zurigo a Torino<sup>233</sup>, cogliendo però di sorpresa Viale che, non avendo più ricevuto da tempo informazioni circa la mostra e le opere, non era preparato a gestire in breve tempo la mostra in arrivo<sup>234</sup>. La difficoltà più grave, poi, era dovuta al fatto che i locali del Palazzo delle Belle Arti al Valentino erano occupati da "Francia-Italia", e che i locali del museo non sarebbero stati agibili fino a settembre, e che da Parigi aveva appreso che non era possibile tardare così tanto la mostra.

In realtà, Myriam Prevost, della Galerie de France, aveva scritto a Viale il 15 dicembre del 1958 proponendo proprio una data intorno al 15 luglio, a cui Viale aveva risposto osservando che «Non è una data che convenga per una mostra così importante d'arte moderna a Torino. D'altra parte si è deciso proprio in questi giorni che per varie circostanze la nuova galleria sia inaugurata verso la metà di settembre. Non si potrebbe perciò consentire al desiderio del Signor Wehrli di avere la mostra a metà giugno, di trasferire poi la mostra a La Haye, e concludere l'esaltazione del maestro qui a Torino a metà settembre?»<sup>235</sup>. In questo modo, la grande mostra di Manessier sarebbe venuta a coincidere con l'apertura del museo.

Un mese più tardi, la Prevost aveva risposto a Viale accogliendo la proposta: la mostra sarebbe andata a Essen dal 9 febbraio a inizio marzo, poi al Museo Civico di La Haye da inizio aprile al 10 maggio, poi a Zurigo a giugno<sup>236</sup>.

Dopo queste date, la Prevost riscrive a fine giugno, chiedendo che nel catalogo della mostra italiana siano riprodotte almeno due delle opere di collezione Lequerq che erano state lasciate fuori dai cataloghi tedesco e svizzero<sup>237</sup>. Un appunto a penna a margine della lettera parla della già citata telefonata: «telefonato il 3 luglio – che io non avevo più saputo nulla della mostra Manessier e che mi trovo in grande imbarazzo per i locali». Imbarazzo per cui non riesce evidentemente a trovare una soluzione, se il 21 luglio la Prevost gli scrive ancora chiedendo cosa pensa di fare per la mostra a Torino, e se pensa ancora di farla<sup>238</sup>.

Alla fine la mostra non si farà, ma se ne parla ancora a dicembre del 1960 in una lettera di Viale a Caputo, in occasione della mostra dedicata dalla Galerie de France alle opere recenti di Manessier:

È inutile dirLe quanto mi piacciono e trovi splendide le ultime pitture di Manessier così magnificamente riprodotte nella plaque. E mi auguro quindi che con Lei e con la Galerie de

<sup>233</sup> Schien a Viale, 30 giugno 1959, AMC, SMO558.

<sup>234</sup> Viale a Schien, 6 luglio 1959, AMC, SMO558.

<sup>235</sup> Viale a Myriam Prevost, 29 dicembre 1958, AMC, SMO558.

<sup>236</sup> Prevost a Viale, 27 gennaio 1959, AMC, SMO558.

<sup>237</sup> Prevost a Viale, 27 giugno 1959, AMC, SMO558.

<sup>238</sup> Prevost a Viale, 21 luglio 1959, AMC, SMO558.



France, sempre così gentili e cordiali verso il Museo Civico e verso Torino, si possa, nella nuova Galleria, finalmente aperta, organizzare la grande mostra di Manessier che non si è potuta fare lo scorso anno.

Non è stato forse, neppure un male questo differimento, perché mi pare che da queste nuove esperienze la pittura di Manessier possa avere un risalto nuovo in una mostra<sup>239</sup>.

---

<sup>239</sup> Viale a Caputo, dicembre 1960, AMC, SMO558.

V.

## La “sagra dell’astrattismo”.

### V.1 “Francia-Italia” 1959 e la mostra di de Staël.

Sul finire degli anni Cinquanta, il panorama sta mutando rapidamente. A Venezia, con l'avvicendamento di Gian Alberto Dell'Acqua alla segreteria della Biennale, al posto di Pallucchini, viene meno quel rapporto di intesa che il suo predecessore aveva con Cogniat. Ma c'è anche meno interesse, in fondo, nei confronti delle scelte francesi. Di sicuro Dell'Acqua non si spenderà con la stessa partecipazione di Pallucchini per garantirsi la collaborazione del collega francese, con il quale terrà un rapporto tutto sommato distaccato, equidistante dalle scelte di quel padiglione quanto da quelle delle altre rappresentanze nazionali. L'impressione di un rapporto più formale si rileva da una lettera del febbraio 1958: Dell'Acqua chiede a Cogniat, in accordo con le linee del padiglione italiano, di designare un gruppo di giovani. Il padiglione italiano, infatti, decideva per quell'edizione (e per la prima volta) di riservare una sezione alle nuove proposte, ed esprimeva il desiderio che si potesse fare altrettanto anche nelle sezioni straniere, naturalmente con un numero di inviti limitato, più o meno, a tre pittori, oppure due pittori e uno scultore, a discrezione del commissario<sup>1</sup>. Cogniat risponde oltre un mese più tardi, il 15 marzo, proponendo una rosa di nomi distinti per categorie: per l'arte astratta, in prima battuta, propone i nomi di Soulages («dont la reputation est déjà très internationale») oppure, se si pensa che questo sia troppo noto, in sostituzione, Arnal; per l'arte figurativa, fa il nome di Commere; infine «pour une formule intermédiaire», raccomanda Rebeyrolle<sup>2</sup>. Ancora, il 19 marzo, Cogniat scriveva riguardo ai giovani, precisando di aver scelto tre pittori «pour représenter trois tendances très vivantes actuellement en France»<sup>3</sup>. Di questo progetto non si hanno riscontri nel catalogo della rassegna lagunare. Ma quello

---

<sup>1</sup> «J'ai le plaisir de porter à votre connaissance le programme de la participation italienne à la XXIXème Biennale, établi, ces jours derniers, par la sous-Commission pour les Arts Figuratifs, et dont la composition présente quelque intérêt aussi pour votre Pays. En effet, ce programme prévoit, en plus qu'une série d'expositions personnelles, une section consacrée aux peintres et sculpteurs de la nouvelle génération (n'ayant pas dépassé les 40 ans). Cette vaste présentation des forces jeunes de l'art italien, consistera une nouveauté par rapport aux Biennales précédentes ; c'est pourquoi, notre Conseil a très opportunément suggéré qu'on invite aussi, à côté des jeunes italiens, quelques représentants, nécessairement moins nombreux, de la jeune peinture et sculpture de certains autres Pays : et précisément, en plus que de la France, de l'Allemagne, de l'Angleterre, de l'Espagne et des Etats Unis. Je vous prierais donc de vouloir bien me dire si, en adhérant à cette invitation, vous jugez pouvoir désigner vous-même –en dehors, naturellement, des artistes présentés au pavillon français- soit trois peintres, soit deux peintres et un sculpteur, dont les œuvres seraient exposées dans la section consacrée à l'art jeune, en des salles du pavillon central» (Dell'Acqua a Cogniat, 10 febbraio 1958, ASAC, Padiglioni, busta 12).

<sup>2</sup> Cogniat a Dell'Acqua, 15 marzo 1958, ASAC, Padiglioni, busta 12.

<sup>3</sup> Cogniat a Dell'Acqua, 19 marzo 1958, ASAC, Padiglioni, busta 12.

che interessa, qui, è la mancanza di un dialogo, di uno scambio di opinioni cordiale e collaborativo quanto in passato.

A Torino, frattanto, l'organizzazione di "Francia-Italia" si intreccia con i lavori per il nuovo museo, che finalmente sta per essere inaugurato. Lo si evince chiaramente dalle parole dello stesso Viale, quando a fine dicembre del 1958 confida a Lassaigue e Cogniat che «sarebbe mio desiderio di far coincidere l'inaugurazione del Museo con l'apertura di "Peintres d'aujourd'hui. France-Italie"»<sup>4</sup>.

Un desiderio che non sarà accontentato, ma che dice qualcosa sulla centralità di questa manifestazione, ancora alla fine del decennio, nel programma di Viale per il nuovo museo: "Francia-Italia" è una manifestazione tipicamente cittadina, con una formula ancora inedita, e di respiro internazionale e ben poteva prestarsi, evidentemente, a fare da degno evento per l'inaugurazione ufficiale di un museo su cui era puntata l'attenzione.

Va da sé che un evento consacrato da queste intenzioni richiedesse un maggiore impegno da parte degli organizzatori, rendendo necessario immaginare un evento di peso maggiore rispetto al passato. È proprio a questo punto che si comincia a parlare di dedicare una grande mostra a Nicolas de Staël. Difficile dire se l'idea sia nata a Torino o a Milano, se i primi proponenti di questa siano stati Viale e Carluccio oppure Lando Landini, a cui si doveva l'unico saggio di una certa importanza scritto sul pittore fino a quel momento<sup>5</sup>, o Franco Russoli, che avrà una parte tanto importante nella realizzazione di questo evento, sebbene Viale, nella breve premessa al catalogo della mostra del 1960, confiderà che l'idea di una mostra di de Staël era nata nel 1955, quando "Francia-Italia" dedicò al pittore una piccola sala a Palazzo Madama, a pochi mesi dalla morte del pittore<sup>6</sup>.

Sta di fatto che già ai primi di gennaio Landini si è recato a Parigi per sondare il terreno e verificare l'eventuale disponibilità da parte dei collezionisti a prestare le opere per un'eventuale esposizione, trovando «non pochi collezionisti disposti a collaborare alla mostra di de Staël. E credo che ci siano tutte le premesse per organizzare una mostra di buono, o anche alto, livello»<sup>7</sup>. Se ne deduce,

---

<sup>4</sup> Viale a Lassaigue, 25 dicembre 1958, AMC, SMO 542.

<sup>5</sup> Lando Landini, *La mostra di de Staël a Parigi*, "Paragone", 1956, 73, pp. 70-78.

<sup>6</sup> *Nicolas de Staël*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'arte moderna, 3 maggio-12 giugno 1960), a cura di Franco Russoli, Torino, Galleria Civica d'arte moderna, 1960.

<sup>7</sup> «Caro signor Viale, come le ha detto il Russoli telefonandole ieri sera, ho avuto occasione a Parigi di vedere non pochi collezionisti disposti a collaborare alla mostra di de Staël. E credo che ci siano tutte le premesse per organizzare una mostra di buono, o anche alto, livello. Mi è dispiaciuto non vederla, anche perché il gerente della galleria Jeanne Bucher, Signor Geiger, mi aveva pregato di un incarico presso di lei. Il Signor Geiger, che possiede alcuni de Staël importanti, mi ha detto di aver venduto al Museo di Torino un quadro di Bissière, che lo interesserebbe per una mostra da organizzare in primavera. Mi son sentito in dovere di farle presente la cosa. L'indirizzo della galleria Jeanne Bucher è: 9, Bd Montparnasse. Coi più distinti saluti Landini Lando» (Lando Landini a Viale, 9 gennaio 1959, AMC, SMO 542).

dunque, che almeno in un primo tempo l'idea di una rassegna sul pittore russo, diversamente da quella che verrà poi realizzata nel 1960, è prettamente italiana: è il museo Torinese, infatti, a farsene promotore, ipotizzandone in prima battuta una collocazione, non priva di implicazioni, proprio nella cornice di "Francia-Italia"<sup>8</sup>. È questo, oltretutto, il momento che sancisce un primo ingresso del soprintendente di Brera nella vicenda di "Francia-Italia", in cui non è coinvolto in prima persona, stando al catalogo, per l'edizione del 1959, ma in cui compare a pieno titolo fra i membri della commissione esecutiva nel 1961. Va notato, al tempo stesso, che la documentazione sull'elaborazione di questa mostra, soprattutto circa la definizione del canone degli inviti, si assottiglia fin quasi a sparire, come era prevedibile: la riduzione della Commissione italiana a due soli membri, entrambi torinesi, eliminava la necessità di una cospicua e difficilmente gestibile corrispondenza organizzativa. Da qui in poi, dunque, bisognerà fare ricorso, più di prima, a segnali indiretti per comprendere le ragioni dell'operato di Viale e Carluccio. A fine gennaio del 1959, si direbbe che le liste siano state già redatte e siano stati già diramati gli inviti se un collezionista di de Staël dà già conferma dei prestiti per questo artista e per un quadro di Bissière di sua proprietà (non presente poi in mostra)<sup>9</sup>.

Questo tuttavia non deve far pensare a una organizzazione semplice e lineare. Nello stesso momento, infatti, Russoli espone a Viale il proprio progetto per la mostra, che già nelle sue premesse presentava proporzioni eccessive per la struttura di "Francia-Italia":

Caro Dottore,

ho messo le basi per la Mostra di Nicolas de Staël. Vale a dire che, mentre l'amico Landini ha già parlato a Parigi con i signori Lecuire, Dubourg, Granville, ecc., tutti i collezionisti e mercanti del pittore e tutti felicissimi dell'iniziativa, io ho ottenuto il pieno appoggio entusiastico di Douglas Cooper e della vedova Françoise de Staël. Essi sarebbero ben lieti di fare la Mostra e di partecipare al Comitato. Occorre quindi sapere la data dell'esposizione e la sede per poter scegliere le opere sia per quanto riguarda il numero, sia per le dimensioni.

Penso che dovremo raccogliere un centinaio di quadri e disegni, più litografie e libri.

Io dovrò andare per questo un paio di giorni a casa di Cooper e trovarmi là con la Françoise: spero di farlo entro febbraio.

La prego perciò di volermi dare conferma ufficiale della manifestazione, e l'approvazione per un comitato di scelta formato da Lei stesso, da Cooper, da Françoise, da Lando Landini e da me. Potremo organizzare così una bellissima mostra<sup>10</sup>.

Spetta a Viale, a questo punto, frenare gli entusiasmi: «mi pare che una mostra così fatta con un centinaio di dipinti oltre ai disegni, litografie non si accordi più alla formula di "Pittori d'Oggi. Francia-Italia", dove si sarebbe pensato di presentare solo una trentina di pezzi dell'ultimo

<sup>8</sup> Viale a Lando Landini, 19 gennaio 1959, AMC, SMO 555.

<sup>9</sup> Viale a Geiger, 24 gennaio 1959, AMC, SMO 555.

<sup>10</sup> Russoli a Viale, Milano, 24 gennaio 1959, AMC, SMO 555, copia anche in AMC, SMO 542.

periodo». Pertanto, «se la mostra di de Staël non si può unire con “Pittori d'Oggi. Francia-Italia”, nasce la questione di quando la si potrebbe fare e della sede. La Galleria d'Arte Moderna non si apre che a settembre e l'edificio delle mostre temporanee è già impegnato fino a dicembre almeno»<sup>11</sup>. Fin da ora, nel pensiero di Viale occupa un posto particolare l'ultima stagione del pittore, a cui attribuisce un valore superiore alla ricostruzione dell'intera vicenda umana ed espressiva dell'artista. Una scelta che trova un parallelo nell'idea di avvicinare ai trenta dipinti di de Staël trenta opere di Ennio Morlotti, come spiegherà Carluccio, nella breve presentazione del pittore di Imbersago nel catalogo di “Pittori d'Oggi” 1959, avvisando il visitatore che quella mostra «era stata impaginata insieme con un'altra presenza, quella di de Staël purtroppo irrealizzata; supponendo di poter così stabilire una probabile relazione tra due modi che, nella maniera spoglia, disincantata, ironicamente commossa del francese e in quella arrovellata e irruente dell'italiano che ancora riflette il particolare valore d'enfasi dell'idea di grandezza che s'annida nella nostra pittura, esprimono una volontà di ridurre i problemi al più semplice, di mostrarsi nudi, di far coincidere le curiosità dell'intelletto con le curiosità dei sensi. Due modi, l'uno tragicamente interrotto, l'altro ancora pulsante, che si collocano in mezzo alla giovane pittura europea come fatti solitari, e già inimitabili; esempi di moralità più che modelli di stile»<sup>12</sup>. È questa, pertanto, la ragione di limitare la mostra di Morlotti a un gruppo di opere dipinte fra il 1954 e il 1959, in modo da poter instaurare un parallelo diretto con quelle di de Staël del triennio 1953-1955.

L'idea di accostare questi due pittori, però, non era nuova: il confronto era esplicitato nel saggio di Landini su “Paragone”, nel 1956, e ripreso, ma con premesse differenti, come ha sottolineato Mauro Zambianchi<sup>13</sup>, da Renato Guttuso l'anno successivo nel saggio *Del realismo, del presente e altro*, anche questo su “Paragone”<sup>14</sup>. Si potrebbe essere tentati, dunque, di intravedere in questa scelta un'apertura di vedute, rispetto all'indirizzo prettamente venturiano delle precedenti edizioni, verso l'ambiente longhiano: è nota infatti l'approvazione di Longhi, mai apertamente dichiarata ma deducibile da segnali indiretti, nei confronti di de Staël, di cui è riprova la decisione di accogliere sulla propria rivista l'articolo di Landini<sup>15</sup>, e a cui non doveva dispiacere l'accostamento fra questo pittore e Morlotti.

<sup>11</sup> Viale a Russoli, 30 gennaio 1959, AMC, SMO 542, copia anche in AMC, SMO 555.

<sup>12</sup> Luigi Carluccio, *Ennio Morlotti* [1959], in Idem, *La faccia nascosta della luna. Scritti scelti*, a cura di Roberto Tassi, Torino, Allemandi, 1983, p. 299.

<sup>13</sup> Claudio Zambianchi, *Aspetti della ricezione critica di de Staël in Italia (attorno alla mostra di Torino del 1960)*, in *Nicolas de Staël*, (Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca, 10 aprile-17 luglio 1994) a cura di Dominique Astrid Lévy, Simon Studer, Simona Tosini Pizzetti, Milano, Electa, 1994, p. 46.

<sup>14</sup> Renato Guttuso, *Del realismo, del presente e d'altro* [1957], in Idem, *Scritti*, a cura di Marco Carapezza, con contributi di Fabio Carapezza Guttuso e Massimo Onofri, Milano, Bompiani, 2013, pp. 1177-1191.

<sup>15</sup> Su questo punto si vedano Marisa Volpi, *Longhi e l'arte contemporanea*, in *Da Renoir a de Staël. Roberto Longhi e il moderno*, catalogo della mostra (Ravenna, Loggetta Lombardesca 23 febbraio-30 giugno 2003) a cura di Claudio

Se per Guttuso si trattava di un riconoscimento di valore dell'opera dei due artisti, il cui contributo, insieme a quello di De Kooning, «morde nel presente e ci coinvolge»<sup>16</sup>, per Landini, che nel percorso Staëliano prediligeva la stagione più astratta e allusiva alla figurazione dell'ultimo periodo<sup>17</sup>, il confronto andava collocato a date più alte rispetto al progetto torinese, poiché se un contatto fosse stato possibile, sarebbe stato alla fine degli anni Quaranta:

Verso quella stessa epoca anche Morlotti dipingeva dei 'burrone' nei suoi paesaggi delle Langhe. Ed anche in Morlotti era evidente, come in de Staël, l'intenzione di ritrovare l'elemento primo, operante dai primordi, dell'agire e dell'esprimere pittorico. Solo che Morlotti ebbe la felice intuizione del carattere "naturale", di primordiale realtà, del mezzo espressivo che gli stava a cuore. Anzi egli lo definì proprio in funzione della primordiale realtà da esso destinata ad esser suggerita; mentre de Staël lo intuì allo stato di invenzione pura, più conforme in ciò allo spirito e alla genesi dell'arte svolta a Parigi in questo mezzo secolo. Da questo atteggiamento diverso si originano i due diversi sviluppi divergenti, dopo l'interessante rispondenza del loro operare, in quel momento<sup>18</sup>.

Landini collocava il problema de Staël al di fuori dell'ambito dell'"astratto-concreto", anzi ponendolo in mezzo a una contrapposizione fra "astratto" e "concreto", dove il termine "concreto" deve essere inteso, probabilmente, nell'accezione di "art concrete" data da Kandinsky e abbracciata da Alberto Magnelli. Il critico, infatti, cita questi due artisti all'interno della sua analisi per mettere in evidenza i limiti di una posizione e gli sviluppi che invece de Staël proponeva per uscire dall'impasse della pittura geometrica. Una strada che passava attraverso una ricerca della "luce" nel colore di cui rintraccia, anche se il suggerimento non sarà ripreso da altri, un debito più verso Robert Delaunay che verso Matisse<sup>19</sup>. Qui, dunque, andrebbe a innestarsi il problema formale di de Staël, il problema che il pittore si trova a dover risolvere nel momento di ideare una nuova forma di quadro astratto:

Quale problema tecnico si pone de Staël nell'iniziarlo? Quello, direi, di sostituire alla forma, come elemento iniziale dell'organizzazione del quadro, una carica luminosa che astraendo dalla dimensione ricoperta, giocasse per richiami e contrasti, formulando per mezzo di essi le leggi di una nuova struttura compositiva. Se ci si pensa bene è questo un modo di minare le basi stesse di una ragion d'essere dell'astrattismo, che non può non riposare in maniera essenziale su di una concezione luministica che sia originata dalla

---

Spadoni, Milano, Mazzotta, 2003, pp. 197-201; e Stefano Causa, *Il sale nella ferita. Antico e moderno nell'officine di Longhi*, Napoli, Arte Tipografica, 2001, p. 151.

<sup>16</sup> Renato Guttuso, *Del realismo...*, cit.; Guttuso allarga poi il canone a Pollock nelle *Pagine di diario* dedicate al pittore qualche anno più tardi (Renato Guttuso, *Pagine di diario* [1958], in Idem, *Scritti*, cit., pp. 1448-1453). Come ha fatto notare Zambianchi (Zambianchi, *Aspetti della ricezione critica di de Staël in Italia*, cit., p. 46), l'apprezzamento di Guttuso per l'opera di de Staël doveva essere sincero, tanto che il pittore poteva gradire che la stampa a lui dedicata accostasse il suo nome a quello del francese nella prospettiva di un condiviso ritorno alla figuratività.

<sup>17</sup> Zambianchi, *Aspetti della ricezione critica di de Staël in Italia*, cit., p. 46.

<sup>18</sup> Landini, *La mostra di de Staël a Parigi*, cit., p. 73.

<sup>19</sup> Ivi, p. 75.

forma —come dato elementare di quantità e varietà di superficie ricoperta-, e non antecedente ad essa. Tornare ad una priorità della luce non può non significare ritorno ad un'esperienza di visione concreta, essendo in pittura la luce segno, sostanza stessa di esperienza visiva. E la contraddizione in cui si è mosso de Staël in quegli anni è stata di fare dell'astrattismo sulla scorta di una concezione pittorica che alla base lo rinnega<sup>20</sup>.

## **V.2 Prima Fautrier, poi de Staël.**

Nonostante il progetto di una mostra di de Staël avesse preso immediatamente proporzioni maggiori di quanto previsto, l'idea di includere la retrospettiva all'interno di "Francia-Italia" non viene subito accantonata.

All'insaputa di Russoli, probabilmente, era arrivata nello stesso giro di mesi, per tramite di Giuseppe Marchiori, la proposta da parte di Guido Le Noci, titolare della galleria Apollinaire di Milano, di ordinare a Torino una mostra di Jean Fautrier, o almeno di includerne una trentina di opere all'interno di "Francia-Italia"<sup>21</sup>. Dal 1957, infatti, il gallerista milanese aveva ottenuto, battendo sul tempo Carlo Cardazzo<sup>22</sup>, l'esclusiva sulla vendita e la promozione in Italia del pittore degli *Otages*, su cui aveva iniziato un battage promozionale serrato grazie all'appoggio critico di Argan e della Bucarelli, uniti all'ammirazione incondizionata di Giuseppe Ungaretti per la sua pittura: un gruppo di sostegno che indurrà la stampa, ancor prima che Fautrier riceva il premio alla XXX Biennale di Venezia, a parlare di un complotto a tavolino volto al lancio promozionale dell'artista<sup>23</sup>. Si può quindi comprendere, con queste premesse, che Le Noci, dopo un giro di gallerie private, dopo aver fatto scrivere su di lui da Arcangeli e Crispolti<sup>24</sup>, avesse tutto l'interesse ad ottenere una grande mostra del suo pittore in un luogo istituzionale, come a sancirne una definitiva consacrazione con tutti i crismi dell'ufficialità. Il gallerista, oltretutto, disponeva, come si apprende dalla lettera di Marchiori, di una grande mostra di Fautrier già pronta esposta a Leverkusen, da trasferire a Torino<sup>25</sup>. In questo caso, però, l'idea di trasferire una grande mostra

---

<sup>20</sup> Ivi, p. 72.

<sup>21</sup> «Egregio Dottore, È stato da me il dott. Pistoi, che, come Le avevo detto, mi aveva espresso il desiderio di presentare con il Museo la Mostra di Fautrier. Gli ho naturalmente detto che era impossibile; ed allora egli ha chiesto se non si poteva includere la Mostra (una trentina di tele) in Italia-Francia. Che cosa ne pensa? Bisognerà comunque definire quello che si pensa di fare. Si era parlato di Severini, ma Severini pare che faccia una grande retrospettiva alla Quadriennale» (Marchiori a Carluccio, 30 gennaio 1959, AMC, SMO 542).

<sup>22</sup> Cfr. Luca Pietro Nicoletti, *Gualtieri di San Lazzaro. Scritti e incontri di un editore d'arte a Parigi*, Macerata, Quodlibet, 2014.

<sup>23</sup> Manlio Cancogni, *Il pennello e il banchiere. Il mercato della pittura francese vuole scoprire il successore di Picasso*, "L'Espresso" 15 maggio 1960, pp. 14-15.

<sup>24</sup> Francesco Arcangeli, *Fautrier* [1958], in Idem, *Dal Romanticismo all'Informale*, cit., pp. 399-403 ; *Fautrier. Mostra di opere dal 1928 a oggi*, introduzione di Enrico Crispolti, nota biografica di Jean Paulhan e un testo di Fautrier, Roma, Galleria L'Attico, 1959.

<sup>25</sup> «Caro Viale, avevo scritto nei giorni scorsi a Carluccio pregandolo di proporle una mostra di Fautrier, da organizzare a Torino nei prossimi mesi di maggio o di giugno. Ora scrivo direttamente a Lei, anche per incarico di Le Noci, diretto della galleria Apollinaire di Milano. Si tratta di una grande mostra (ch'io ho visto in parte a Leverkusen) che potrebbe

antologica dentro le dimensioni, inevitabilmente più limitate, di "Francia-Italia", non poteva trovare accoglimento. Anche a prescindere dalla scarsa inclinazione dei commissari francesi -che non potevano non essere interpellati, cosa di cui forse Le Noci non era al corrente- nei confronti della pittura *autre*, Viale aveva buon gioco di rifiutare l'offerta limitandosi a problemi strettamente organizzativi: i tempi ristretti pretesi da Le Noci escludevano la possibilità di organizzare una grande mostra alla GAM, la cui apertura non sarebbe stata così imminente, e al tempo stesso «la mostra di Fautrier ha indubbiamente un grande interesse; ma trattandosi di una rassegna amplissima, è difficile introdurla in una mostra, come "Francia-Italia" che ha una propria formula che contempla una retrospettiva francese e una italiana, forti di una trentina al più di opere»<sup>26</sup>.

Il posto d'onore dentro quella cornice, poi, in quel momento era ancora riservato a de Staël: sebbene Russoli insistesse, proprio negli stessi giorni in cui arrivava la proposta di Le Noci, per realizzare un'antologica a sé stante, convinto «che la mostra abbia interesse se fatta nella maniera più ampia»<sup>27</sup>, Viale da ancora per certo, di fronte ai colleghi francesi, l'intenzione di una mostra dell'ultimo de Staël<sup>28</sup>, con una previsione di apertura anticipata per la mostra, questa volta per luglio, avendo avuto concessione da parte della Promotrice per un periodo compreso fra il 5 luglio e il 27 settembre<sup>29</sup>.

Le lettere per organizzare "Francia-Italia", ora, si intrecciano a quelle per de Staël. Il 16 marzo, Russoli gira a Viale una lettera ricevuta da Douglas Cooper che non lascia molte chance: il critico inglese si era dichiarato completamente contrario a una mostra di de Staël nel quadro di "Francia-Italia" e limitata a trenta opere dell'ultimo periodo: non sarebbe una giusta presentazione per un artista defunto<sup>30</sup>. Dalla lettera traspare che ci sono pareri molto discordanti sul taglio da dare alla mostra. Cooper sostiene che una proposta come quella di Viale non avrebbe trovato l'appoggio né della vedova, né di Lecuire e Carrè, e forse nemmeno di Doubourg. Inoltre, Lecuire gli ha comunicato le sue idee che sono molto rigide e assai restrittive: non è interessato a una mostra troppo grande, e propende per una selezione di quaranta-cinquanta dipinti, senza dar troppo peso all'ultimo periodo, escludendo del tutto disegni e litografie. Cooper, chiosa Russoli, «non lascia

---

benissimo essere ordinata nelle sale dell'"Italia-Francia" al Valentino. Le raccomando caldamente la cosa per approfittare dell'occasione di avere un insieme quasi completo dell'opera di Fautrier. Se la proposte Le interessa, La prego di scrivermi, in modo ch'io possa informare tempestivamente tanto Le Noci quanto il direttore del museo di Leverkusen» (Marchiori a Viale, 9 febbraio 1959, AMC, SMO 542).

<sup>26</sup> Viale a Marchiori, 19 febbraio 1959, AMC, SMO 542.

<sup>27</sup> «Penso che si potrebbe decidere, se Lei è d'accordo, per il mese di dicembre nel nuovo Museo d'arte Moderna. Credo infatti che la Mostra abbia interesse se fatta nella maniera più ampia. Questo comporta anche una spesa non indifferente, ma l'importanza del tema la giustifica» (Russoli a Viale, 6 febbraio 1959, AMC, SMO 542 copia in AMC, SMO 555).

<sup>28</sup> Viale a Cogniat, 23 febbraio 1959, AMC, SMO 542.

<sup>29</sup> Viale a Grosso, 31 marzo 1959, AMC, SMO 542

<sup>30</sup> Douglas Cooper a Russoli, 11 marzo [1959], AMC, SMO 555.



molta scelta. Io potrei quindi offrirLe la mia piccola collaborazione soltanto nel caso che si possa fare la Mostra maggiore. Naturalmente penso ci sia sempre la possibilità per voi di fare l'esposizione durante "Francia-Italia", anche senza Cooper, Landini e gli altri che avevo interpellato<sup>31</sup>. A Russoli doveva sembrare una strada percorribile, come se "Francia-Italia" potesse fornire un'anteprima a una mostra più grande. Ma anche il progetto maggiore, nel frattempo, ha cambiato conformazione, poiché ad Hannover è già in programma una retrospettiva del pittore francese<sup>32</sup>: non resta che proporre a Werner Schmalenbach, direttore della Kestner-Gesellschaft, di esportare a Torino il pacchetto di mostra progettato per il suo museo. Una mossa, anche questa, tutt'altro che facile: come fa notare Dubourg a Russoli, infatti, si porrà il problema di interpellare i collezionisti, pregandoli di privarsi delle opere di loro proprietà per un periodo molto lungo: la mostra tedesca, infatti, è itinerante, partendo da Hannover per arrivare a Monaco. Da lì potrebbe venire a Torino, secondo Russoli, per aprile-maggio del 1960, ma solo dopo aver avuto garanzia di poter disporre di un numero sufficiente di opere<sup>33</sup>.

Per il momento, la vicenda si chiude, rimanendo sopita per qualche tempo, con una lunga lettera di Russoli, che fa dettagliatamente il punto della situazione:

Caro dottor Viale,

sono arrivato stanotte da Marsiglia, e la prima cosa che faccio è questa breve relazione sui miei incontri per la mostra di Staël. Cerco di essere breve e chiaro, e scusi quindi la forma poco epistolare.

1) ho parlato per telefono con M.me de Staël. È felice e onorata per il progetto della grande mostra al Museo di Torino, ma mi ha avvertito che è stata precedentemente fissata, credo da Dubourg, una mostra al Museo di Hannover. Bisognerà quindi prendere accordi, magari per conservare il nucleo di opere che potrebbero interessare anche Torino. Potrà essere poi un risparmio di spese organizzative. Ha promesso di scrivermi in proposito e di dirmi chi è l'organizzatore di Hannover. Quanto alla mostra di "Francia-Italia", non si è mostrata entusiasta, ma l'ho assicurata che non avrebbe intralciato o impedito la successiva grande manifestazione, bensì ne sarebbe stata un annuncio e una preparazione. Non può comunque promettere prestiti, per ora, dato che ha tutto bloccato per la mostra in Germania.

2) Ho parlato a lungo con Douglas Cooper, che resta dell'idea di fare soltanto la grande mostra, anche in collaborazione con Hannover. Non farà niente contro il progetto della sala a "Francia-Italia", ma proprio non desidera occuparsene personalmente. È interessatissimo invece ed entusiasta per la grande mostra.

3) Ho parlato anche con Raymond Cogniat, e, con mia grande sorpresa, l'ho trovato contrario all'idea di de Staël a "Francia-Italia". Dice che è già stato fatto e che, dato che si prepara a Torino l'altra mostra, non vede la necessità di darne prima un anticipo. Ma già Carluccio e lei mi avevano detto che i francesi pensavano a Herbin e altri: credevo però che avrebbero aiutato comunque anche per de Staël. Bisognerà quindi procedere da soli.

<sup>31</sup> Russoli a Viale, Milano 16 marzo 1959, AMC, SMO 555.

<sup>32</sup> *de Staël*, catalogo della mostra (Hannover, Kestner-Gesellschaft, 18 dicembre 1959-24 gennaio 1960), introduzione di Werner Schmalenbach, Hannover, 1959.

<sup>33</sup> Russoli a Viale, Parigi, 1 giugno 1959, AMC, SMO 555.

Tirando le somme, penso che sia consigliabile agire così: rivolgersi a M. Dubourg, dicendogli che a Torino sarà fatta sicuramente, con impegno preciso, la grande mostra al Museo d'Arte Moderna, ma che, in anticipazione e per preparare anche il successo di essa, "Francia-Italia" vorrebbe presentare una ventina di quadri del pittore, e che egli è la persona più adatta a consigliarli.

Scrivere le stesse cose, su per giù, a M.me de Staël, mettendo bene in chiaro che la vera mostra è quella del Museo, ma che, proprio per ottenere l'aiuto della città di Torino [...] bisogna aiutarli nel loro progetto di inserire de Staël anche in "Francia-Italia". Potrebbe essere un prestatore di ottime cose M. Pierre Granville, al quale scriverò. Per ora, purtroppo, non ho altro da dirle, ma le manderò la lista di opere e di proprietari possibili<sup>34</sup>.

Sarà Viale, a questo punto, in accordo con Carluccio, a rinunciare alla sala del pittore in "Francia-Italia": se ne riparerà per ospitare la mostra tedesca<sup>35</sup>.

Negli stessi mesi, intanto, fervono anche i lavori della commissione francese. È di marzo una lettera di Lassaigue con un «avant-projet» che prevede venti-venticinque opere di de Staël (evidentemente ignora le critiche avanzate da Cooper), un elenco di artisti da dieci opere, fra i quali le preferenze del critico vanno per Latapie, Herbin, Geer Van Velde, Dubuffet, Poliakov, e i giovani Maryon, Varbanesco, Abidine, Kallos, Sugai, Sato, Castro, F. Gillot, Lesueur, Bolin, Lagage, Alechinsky<sup>36</sup>.

Se non fosse possibile fare de Staël, prospetta la possibilità di una retrospettiva fra Herbin, Dubuffet o Poliakov.

L'idea del Comitato di anticipare la mostra all'estate, rinunciando alla coincidenza con l'apertura del Museo, però, ha preso alla sprovvista i francesi, che si troveranno a ripensare più volte il progetto<sup>37</sup>. Rimanendo però ancora fedeli all'idea di esporre de Staël, Dubuffet, Bryen e Poliakov scalano ad un omaggio con dieci opere, rimanendo però rimpiazzabili, eventualmente, scegliendo fra Herbin, Hayden, Larionow, Latapie, Ger Van Velde, Zao Wou Ki, Garbelli e Singier<sup>38</sup>.

Per un momento, nella mente di Viale e Carluccio è balenata di nuovo l'idea di una mostra di Severini, soffiatagli però questa volta dalla Quadriennale di Roma<sup>39</sup>. A quel punto, mentre accanto alle pareti dedicate ad Hayden, de Kermadec e Poliakov (quest'ultimo poi scartato), emergono le proposte dei disegni di Dufy, dei dipinti di Giacometti e degli acquerelli di Vieira da Silva (solo quest'ultima effettivamente realizzata), avanzando da parte francese l'idea di un

<sup>34</sup> Russoli a Viale, 13 maggio 1959, AMC, SMO 555.

<sup>35</sup> Viale a Russoli, 16 maggio 1959, AMC, SMO 555

<sup>36</sup> Lassaigue a Viale, 12 marzo 1959, AMC, SMO 542. Nell'elenco, Lassaigue indicava anche Hayden, Bryen, Singier, Garbell, Zao Wu Ki, Singier; fra i giovani anche Debré, Gillet, Busse, Ubeda, Arbas, Cottavoz (ritratti), Asse, Guanse, Lersy, Louthe, Pollet.

<sup>37</sup> Cogniat a Viale, 16 marzo 1959, AMC, SMO 542.

<sup>38</sup> Ibidem. Per i giovani, invece l'elenco prevedeva Debray, Gillet, Meryan, Kallos, Lersy, Busse, Quansi, Gillet, Cottavoz, Asse, Lombard, Couy, Lesieur, eventualmente sostituibili con Bollin, Abbab, Martin barret, Istraki, Dimitrienko, Singer, Rizos, Pollet, Loutse, Ubeda, Castro, Sugai, Sato, Varbanesco.

<sup>39</sup> Viale a Cogniat, 21 maggio 1959, AMC, SMO 542.

omaggio a Dubuffet, per controparte italiana si era pensato a Morlotti<sup>40</sup>. È difficile spiegare la scelta francese per Dubuffet, ricordando le parole tutt'altro che positive che lo stesso Lassaigue aveva espresso sul suo conto in precedenza. Verosimilmente, poi, Cogniat e Lassaigue non dovevano aver ancora interpellato il pittore per invitarlo ufficialmente, o devono essere incorsi in un netto rifiuto (non documentato), analogo a quello che opporrà a un secondo invito, nel 1961. Quanto a Morlotti, l'idea di un invito importante al pittore doveva essere già stata meditata prima che balenasse l'ipotesi Severini: non si spiegherebbe, altrimenti, l'accenno a un mancato confronto con de Staël lamentato da Carluccio in catalogo. Al tempo stesso, anche l'accoppiata Morlotti-Dubuffet avrebbe consentito, su un piano differente e più generico, un ragionamento intorno ai problemi della materia, dell'informale e della figura.

Tuttavia non è facile, come sempre, ottenere l'adesione degli artisti. L'invito a Morlotti parte il 27 maggio 1959<sup>41</sup>, insieme agli inviti per otto opere a Romiti, Cassinari e Moreni (che rifiuta<sup>42</sup>), e per tre opere a un significativo numero di giovani: De Gregorio, Carmelo Zotti, Scordia, Levi Montalcini, Peverelli, Mario Bionda, Parzini, Vaglieri, Gianni Pisani, Piero Sadun, Giacomo Soffiantino e Guido Strazza. Ma parte anche una lettera di Viale a Giovanni Testori pregandolo, anche a nome di Carluccio, di convincere Morlotti a partecipare, magari aiutandoli a scegliere un nucleo significativo di opere<sup>43</sup>. Il 17 giugno parte per Milano anche una missiva a Marino Marini, invitato a partecipare con «una quindicina di Suoi dipinti»<sup>44</sup>; e a Morandi per «una ventina di Suoi acquerelli»<sup>45</sup>. Ma anche questa volta la risposta di Morandi sarà breve e negativa<sup>46</sup>. «Ho aperto la lettera di Morandi per la viva speranza di un "sì"», scrive Viale a Grosso quattro giorni più tardi, «ed è invece un "no", e divido la delusione con Lei»<sup>47</sup>.

Solo più tardi verrà aggiunto Ajmone con otto opere, che vedranno una significativa partecipazione di collezionisti privati per mettere insieme il gruppo di opere<sup>48</sup>. Sembrerebbe volgere tutto a una rapida soluzione, ma gli imprevisti arrivano fino all'ultimo, compresa una breve querelle con la

<sup>40</sup> Ibidem.

<sup>41</sup> Viale a Morlotti, 27 maggio 1959, AMC, SMO 542.

<sup>42</sup> Mattia Moreni a Viale, 8 giugno 1959, AMC, SMO 542.

<sup>43</sup> Viale a Testori, 27 maggio 1959, AMC, SMO 542.

<sup>44</sup> Viale a Marino Marini, 17 giugno 1959, AMC, SMO 542.

<sup>45</sup> Viale a Morandi, 17 giugno 1959, AMC, SMO 542.

<sup>46</sup> Morandi a Viale, 21 giugno 1959, AMC, SMO 542.

<sup>47</sup> Viale a Grosso, 25 giugno 1959, AMC, SMO 542.

<sup>48</sup> Il 9 luglio, Ajmone accetta l'invito, ma corregge le precedenti liste mandate da Valsecchi e Ghiringhelli: «alcune pitture da loro scelte, per forza maggiore, a mia insaputa, erano state troppe volte esposte ed ho creduto bene sostituirle» (Ajmone a Viale, 9 luglio 1959, AMC, SMO 542). La lista di Valsecchi e Ghiringhelli dove essere quella fornita da Viale alla ditta di trasporti per il ritiro, dieci giorni prima della risposta da parte del pittore: una da Cesare Tosi (che aveva già prestato Soldati nel 1955); una da Jesi (ma ritirata presso Valsecchi); quattro da Edoardo Beltrami e tre da Mario Brunelli; un'opera da Paolo Murialdi e Leonida Malavasi (Viale a Ditta Züst-Ambrosetti, 30 giugno 1959, AMC, SMO 542). Jesi presta tre opere di Ajmone su invito di Valsecchi, che si era anche impegnato, in assenza del pittore, di scegliere, in accordo con Gino Ghiringhelli, dieci opere dell'artista da richiedere a diversi collezionisti (Valsecchi a Viale, 2 luglio 1959, AMC, SMO 542).

Promotrice<sup>49</sup>. Ma ancora a giugno, invitando Paola Levi Montalcini a integrare il proprio prestito con altri pezzi, in modo da aumentare da quattro a cinque le personali<sup>50</sup>, Viale sembra sincero e sconsolato: «gli amici francesi quest'anno ci fanno continui mutamenti»<sup>51</sup>.

### **V.3 Pittura vera e pittura "matta".**

Nonostante i ritardi di rito, la sesta "Francia-Italia" apre in anticipo rispetto alle precedenti, con una vernice il pomeriggio del 31 agosto<sup>52</sup>, ma, nonostante la stagione, in una Torino «molle, zuccherata di brina, ammantata in un primo sospetto di nebbia...»<sup>53</sup>. Sarà anche l'edizione con vita più breve, costretta a chiudere dopo meno di un mese, in anticipo sulle previsioni, «per sanare una situazione provinciale»<sup>54</sup>.

Eppure doveva esserci stato un maggiore impegno da parte gli organizzatori, stante la scelta di includere delle riproduzioni a colori nel catalogo, ancora una volta a carico della galleria "la Bussola"<sup>55</sup>, ripagato da un discreto riscontro nelle vendite<sup>56</sup>.

All'inaugurazione, disertata ancora una volta da Malraux, tanto atteso a Torino, che preferisce delegare Gaetan Picon directeur général des arts et des lettres del suo ministero<sup>57</sup>, doveva

---

<sup>49</sup> Dopo un primo slittamento a settembre per ritardi organizzativi (Viale a Cogniat, 13 luglio 1959, AMC, SMO 542), il comitato non riesce ad ottenere dal presidente della Promotrice un prolungamento della concessione: gli spazi, risponde Domenico Riccardo Peretti-Griva, sarebbero già impegnati, essendo fissata in ottobre la mostra dei soci dell'ente (Domenico Riccardo Peretti-Griva a Grosso, 30 luglio 1959, AMC, SMO 542); ma soprattutto, sulla mostra pesa una pregiudiziale significativa: come scrive Iginio Fuga a Viale, sempre a nome della Promotrice, «Già la mostra precedente fu piuttosto impopolare, non possono pretendere di più o un posticipo» (Iginio Fuga a Viale, 20 agosto, AMC, SMO 542).

<sup>50</sup> «solo ieri abbiamo saputo che i francesi di "Francia-Italia" avevano aumentato a cinque le loro personali. Desidereremmo fare lo stesso anche noi, e anche a nome del Prof. Grosso e del Dott. Carluccio Le esprimo il desiderio e la preghiera che invece di tre opere Lei sia presente ad Italia-Francia con 8-10 opere. Può accontentarci?» (Viale a Paola Levi Montalcini, 30 giugno 1959, AMC, SMO 542).

<sup>51</sup> Ibidem.

<sup>52</sup> *Oggi alle 17 la "vernice" della mostra "Francia-Italia"*, "Gazzetta del Popolo", 31 agosto 1959.

<sup>53</sup> Piero Bianconi e Felice Filippini, *Piemonte e pittura vera e "matta"*, dattiloscritto, in AMC, SMO 547.

<sup>54</sup> Luigi Carluccio, *Nessuno è profeta in patria*, "Gazzetta del Popolo", 20 settembre 1959.

<sup>55</sup> «La Bussola si assume l'edizione del catalogo a suo completo carico e rischio e in sua proprietà, senza alcune interferenza d'ordine amministrativo-finanziario del Comitato» (Grosso a Giuseppe Bertasso, 2 giugno 1959, AMC, SMO 542).

<sup>56</sup> Il 7 gennaio Bertasso invia a Viale un resoconto delle vendite, per un ammontare di 17.635.000 milioni di lire, dettagliando per collezionista i riferimenti in catalogo delle opere acquistate: Pomini: 221 Cottavoz, 227 Debré, 231 Dumitresco, 252 Nallard; 241 Kiyono, 243 Lan Bar, 246 Maryan, 239 Istrati, 134 Hayden, 105 De Kermadec, 218 Castro, 169 Romiti, 39 48 e 49 Morlotti, 230 De Gregorio, 211 Bourdil, 223 Couy, 183 Vieira da Silva; Lorenzelli: 31 Herbin, 189 Vieira da Silva, 200 Zao Wou Ki, 233 Dumitresco, Valsecchi 43 Morlotti; Jesi: 196 Zao Wou Ki, 178 Romiti; Agnelli: 175 e 178 Vieira da Silva; La Bussola: 202 Zao Wou Ki (Bertasso a Viale, 7 gennaio 1960, AMC, SMO 542). A dicembre, invece, il giovane Carlo Montarsolo scrive a Viale esternando il desiderio di donare un quadro: «era mia intenzione lasciarne uno [dei tre quadri] in omaggio agli organizzatori della mostra, anche quale ringraziamento per la riproduzione a colori del catalogo. Ora i quadri saranno già partiti, ma se il mio gesto è gradito, potrei rimandarne a Torino uno. Mi dia Lei un consiglio: a chi dovrei indirizzarlo?» (Carlo Montarsolo a Viale, 13 dicembre, AMC, SMO 542).

<sup>57</sup> Viale a Grosso, 25 agosto 1959, AMC, SMO 542.

sentirsi l'atmosfera di un'«aristocratica tradizione», secondo Silvano Giannelli<sup>58</sup>, che desta qualche sarcasmo nella stampa. C'è una certa ironia, per esempio, nei dialoghi carpitati da Bianconi e Filippini, nel loro resoconto radiofonico per la Radio Svizzera Italiana, appena fuori dalla mostra:

Ma quei viali dolci, le prospettive verdi sono percorsi da uomini di cultura, si sentono le frasi faticose: "Tu hai da dipingere, in primo luogo, polemicamente"

"Malintesi che poi diventano ufficiali, insomma..."

"Io all'astrattismo organico non do due soldi..."

"Quando prepari il 'pezzo'?"

E poi passano pittori, a passi di lupo –ora che non hanno più una fame da lupi- e tutta questa piccola folla s'addensa, si concreta, punta verso il Palazzo delle Arti: ci siamo.

Il resoconto non risparmia nemmeno lo "spumoso" discorso inaugurale di Lassaigne<sup>59</sup> e un ingeneroso ritratto di Viale, che avrebbe sostenuto la pittura dei giovani, più che per convinzione, per "ringiovanire"<sup>60</sup>. Sembra il copione di quella che Marcello Venturoli, con sarcasmo, definiva dalle pagine di "Paese Sera", la «cordiale "commedia dell'arte" che l'Italia e la Francia recitano da un decennio, o quasi, a Torino»<sup>61</sup>. Il critico, presente all'inaugurazione, riporta che «c'era a Torino un'aria di intelligenza, fra critici e pittori, un fervore commovente di discussioni e di consensi su valori e personalità che hanno avuto la loro conferma alla "prova del Valentino"»<sup>62</sup>. In mostra, del resto, si affacciava un certo numero di giovani pittori (e più giovani gli italiani dei corrispettivi colleghi francesi) e di giovani critici: fra questi, per esempio, fa visita alla mostra torinese un giovanissimo Enrico Crispolti<sup>63</sup>, che in quel momento sta allacciando relazioni con Luciano Pistoï, il quale nel frattempo ha abbandonato le colonne de "l'Unità" per aprire una galleria, "Notizie", con un indirizzo che andrà ben lontano, anche grazie al contributo del giovane critico romano, dalle sue precedenti posizioni di giornalista, facendo anche un passo avanti rispetto alle posizioni, fino a quel momento criticate, di "Francia-Italia".

La critica si rende conto, però, che la formula adottata per la mostra al Valentino non è più tanto nuova: nel frattempo si sono infatti moltiplicate le rassegne organizzate con il contributo di mercanti e galleristi, tanto da indurre qualcuno a chiedersi quale sia il senso e la novità che può

<sup>58</sup> Silvano Giannelli, *Pittori d'oggi: "Francia-Italia"*, "Il Popolo", 7 ottobre 1959.

<sup>59</sup> «molto bello (quei francesi, che hanno un coperchio per ogni pignatta), un po' spumoso. Dice Lassaigne che il termine "astrattismo" è infelice: il pittore moderno è ancora fedele alle cose, è ancora figurativo – solo che cerca, in quelle cose, realtà meno apparenti e più segrete, una cifra conoscitiva inedita» (Bianconi e Filippini, *Piemonte e pittura vera e "matta"*, cit.).

<sup>60</sup> «alcuni maligni dicono ch'egli appoggi con tanto calore le forme antifigurative, poiché quello è un modo di ringiovanire, di non parer vecchio... Infatti gli diciamo: "Viale, ci sembra di scorgere in questa sesta edizione della "Francia/Italia" una tal quale ripresa di figurativismo..." E lui: "Ecco! Ecco, voi! Ma non abbiamo fatto apposta, eh!"» (Bianconi e Filippini, *Piemonte e pittura vera e "matta"*, cit.).

<sup>61</sup> Marcello Venturoli, *Artisti d'oggi a Torino nella mostra Italia-Francia*, "Paese sera", 4 settembre 1959.

<sup>62</sup> Ibidem.

<sup>63</sup> Maria Drudi Gambillo a Viale, 25 agosto 1959, AMC, SMO 542.

portare una mostra del genere<sup>64</sup>, forse con qualche concessione alle mode del momento: «la “barca” di “Francia-Italia”» scrive polemicamente Morosini «dà l'impressione di aprire ogni volta di più le sue vele al vento della moda e del mercato artistico internazionale», accontentandosi però di fare una mostra di «petits maîtres»<sup>65</sup>. La polemica, a dispetto di quanto sosteneva Bernardi nella sua recensione di quest'anno, era complessivamente tutt'altro che esaurita<sup>66</sup>.

Secondo Pier Carlo Santini, ad esempio, lo scadimento che rileva nella mostra -che avrebbe avuto tutt'altro impatto se fosse andato in porto il progetto originale- è l'effetto naturale di un più ampio declino della cultura artistica francese: «il leggero scadimento della formula inizialmente originale ed efficace è dovuto ad un fatto che le recenti vicende documentano ampiamente: una sensibile perdita di quella vitalità che l'arte francese anche in tempi remoti possedeva. Impulsi, inquietudini e fermenti, originalità di ricerche e problematicità di situazioni si rinvergono ben altrove»<sup>67</sup>.

Va da sé, dopo questa premessa, che appaiono opinabili le scelte operate dalla commissione francese, fedele a una idea della rotazione<sup>68</sup>.

Sotto la scure della critica cade soprattutto la mostra, che riprendeva in forma ridotta una recente antologica tenutasi a Friburgo, del settantasettenne Auguste Herbin -che qualcuno, a Torino, scambierà con Picasso per la somiglianza fisica fra i due- chiamato a sostituire la mancata esposizione di de Staël, ma di cui si nota lo squilibrio rispetto alla proposta di Morlotti, e di sole opere degli anni Cinquanta di quest'ultimo rispetto a un'antologica, per quanto rapsodica, di tutto il percorso dell'artista francese. Il suo percorso è in piena linea con le idee di Cogniat, Lassaing e di quella corrente critica, avendo toccato tutte le tappe delle avanguardie, ma la sua statura di pittore non è riconosciuta: ci si domanda da più parti, infatti, se davvero meritasse il posto centrale nella manifestazione, sulle stesse pareti che avevano ospitato due anni prima le tele di Léger<sup>69</sup>. Anche a Giannelli, che la ritiene comunque la mostra meglio riuscita di quell'edizione, rimane l'impressione che ci sia qualcosa di «sforzato» in quell'omaggio<sup>70</sup>.

---

<sup>64</sup> Giulio Ghiglione, *La sagra dell'astrattismo*, “Il Secolo XIX”, 6 ottobre 1959.

<sup>65</sup> Duilio Morosini, *La moda neoavanguardistica dilaga alla sesta edizione di “Francia-Italia”*, “Il paese”, 8 settembre 1959. Morosini critica inoltre l'assenza di alcuni artisti: «Non si è mai vista, a Torino, non solo una retrospettiva ma nessun quadro di Lorjou» (ibidem) mentre «di Franco Francese si direbbe che non si conosca nemmeno il nome, poiché non si è nemmeno mai pensato di invitarlo». Bianconi e Filippini, invece, si domandano, con apparente ingenuità: «Ci si domanda –come capita sempre- se non sarebbe cosa equa includere anche qualche ticinese: per non dimenticare questo nostro angolo di terra che la Svizzera in queste occasioni trascura piuttosto facilmente, e l'Italia non ci pensa...».

<sup>66</sup> Marziano Bernardi, *Fine di una polemica*, “Stampa”, 1 settembre 1959.

<sup>67</sup> Pier Carlo Santini, *La VI mostra “Francia-Italia”*, “Comunità”, ottobre 1959.

<sup>68</sup> «Una prima visita alla mostra suggerisce una considerazione che riceve ulteriori e più motivabili conferme in un tempo successivo. Sia pure ammettendo il sempre discutibile criterio della rotazione, è difficile giustificare alcune “presenze” soprattutto nel settore francese dove abbondano forme di stanca accademia sotto le apparenze di una pretenziosa attualità culturale» (Santini, *La VI mostra...*, cit.).

<sup>69</sup> «i quadri del vecchio Léger affiorano alla memoria come un rimprovero davanti a queste tele di Herbin. Qui c'è tutto meno che il “respiro” della civiltà moderna» (Morosini, *La moda...*, cit.).

<sup>70</sup> Giannelli, *Pittori d'oggi*, cit.

Il percorso di Herbin, presentato in mostra attraverso trentun dipinti, si presentava dunque come uno sviluppo “a tesi”, esemplare del passaggio attraverso tutte le stagioni dell'avanguardia, da Fauve a cubista, ancora una volta, per poi approdare all'astrazione geometrica, il periodo più recente «cui il vecchio pittore attende –ci confida-, con una mano paralizzata, cui ovvia dipingendo a mani giunte, col gesto della mantide religiosa»<sup>71</sup>. Ma tutte queste stagioni sembrano vissute all'ombra di maestri di maggiore importanza, di cui non sembra avere la levatura<sup>72</sup>: «non si ha l'impressione di una forte personalità, è come contemplare riflesses in un modesto stagno le avventure dell'arte di questo mezzo secolo, dai Fauves dal Cubismo all'astrattismo geometrico che caratterizza l'ultima attività del pittore»<sup>73</sup>.

Allo stesso modo Giannelli scrive che Herbin «ha il gusto spesso splendido della lucidità e dell'esattezza formale; gli manca però quella segreta facoltà comunicativa e persuasiva che rivela la misteriosa partecipazione del dono poetico»<sup>74</sup>. Severo il giudizio di Morosini: «Il tentativo conduce via via Herbin a fare dei quadri che ricordano ora il Depero degli “arazzi”, ora i “pastiches” di Metzinger, ora Severini, per poi scivolare ad un dito dall'artificioso e freddo naturalismo di un Derain»<sup>75</sup>. Un giudizio ben più grave di quello di Bianconi e Filippini, che ironicamente parlano di «quei suoi quadri recenti che sembrano gli armadi dei solidi nelle classi di fisica»<sup>76</sup>. Ma lo stesso Carluccio, sempre pronto a difendere la “sua” mostra, non doveva essere molto convinto della scelta di questo pittore, se non trova argomenti migliori che definirla «una grande festa colorata nel tempo stesso brillante e severa, audace e misurata»<sup>77</sup>.

Incontrano maggiori consensi le ventisei tele di Morlotti, anche se la mostra, pur essendo riconosciuta come la sala più alta e migliore<sup>78</sup>, “soffre” dell'assenza di de Staël<sup>79</sup>. Il giudizio complessivo su di lui può essere riassunto nella definizione che ne dà Bianconi: un pittore «autentico, anche se perpetuamente in crisi»<sup>80</sup>. Una crisi che colpisce soprattutto la materia, su cui il confronto dialettico con il francese gli avrebbe dato un supporto: gli spessori della materia cominciano a diventare eccessivi, «abnormi» per qualcuno<sup>81</sup>, fino a diventare un limite che gli

---

<sup>71</sup> Bianconi e Filippini, *Piemonte e pittura vera e “matta”*, cit.

<sup>72</sup> Santini, *La VI mostra “Francia-Italia”*.

<sup>73</sup> Pietro Bianconi, *Pittori d'oggi a Torino*, “Corriere del Ticino”, 16 settembre 1959.

<sup>74</sup> Giannelli, *Pittori d'oggi*, cit.

<sup>75</sup> Morosini, *La moda...*, cit.

<sup>76</sup> Bianconi e Filippini, *Piemonte e pittura vera e “matta”*, cit.

<sup>77</sup> Carluccio, *Nessuno è profeta in patria*, cit.

<sup>78</sup> Bianconi, *Pittori d'oggi a Torino*, cit.

<sup>79</sup> Angelo Dragone, *Si inaugura al Valentino la mostra “Francia-Italia”*, “Stampa Sera”, 31 agosto 1959.

<sup>80</sup> Bianconi, *Pittori d'oggi a Torino*, cit.

<sup>81</sup> Bernardi, *Fine di una polemica*, cit.

impedisce di raggiungere un risultato compiuto<sup>82</sup>. La materia, insomma, con il suo spessore "crostoso"<sup>83</sup> avrebbe mandato in crisi il suo sistema artistico, imprigionandolo in una formula come Morandi nello stereotipo del "pittore di bottiglie"<sup>84</sup>, da cui però si salva, come sostengono Bianconi e Filippini classificandolo fra i figurativi «palesi o latenti», nei momenti in cui si rivela il potenziale aggressivo del proprio gesto pittorico: «La sua è una pittura violenta, una specie di aggressione espressiva, una pittura intesa come conoscenza come penetrazione, come conquista di un mistero profondamente nascosto nella natura; nelle sue tele si legge una specie di furore che gli conduce la mano e il pennello per entro la spessa pasta cromatica, con un senso quasi viscerale, fisiologico; e i risultati sono impressionanti, spesso splendidi di colore, armonie di verdi e di viola, di bruno e di ocre e di rossi entro i quali la mano del pittore scava solchi evocatori di forme vegetali»<sup>85</sup>.

È ormai evidente la riduzione del canone di artisti al solo panorama astratto: è la "sagra dell'astrattismo" di cui parla Ghiglione o la pittura "matta" di cui parlano Bianconi e Filippini:

Oltre quel simpatico significato di fraternità [...] c'è da vedere nelle trecento opere qui esposte un campionario delle tendenze attuali, dei sogni, delle frenesie e delle fumisterie del nostro tempo: gentilezza e violenza, astuzia e sincerità, sapienza e forza miste a ingenuità e calcolo: pittura vera e pittura "matta"; un panorama, un ristretto della nostra epoca febbrile e ansiosa, piena di fermenti e di aridità<sup>86</sup>.

«La rassegna si risolse» notò Giannelli, «con gradualità solo alla distanza avvertibile, in una documentazione sempre più ristretta e parziale di quei pittori che, tanto in Francia come in Italia, sperimentavano le varianti di un determinato linguaggio internazionale»<sup>87</sup>. Un linguaggio che per alcuni è diventato talmente internazionale da rendere difficile riconoscere un carattere prettamente "italiano" distinto da uno "francese", anche se qualcuno vi si cimenta, come Venturoli, quando afferma che la mostra «voleva [...] suggerire, facendo leva su alcuni artisti, il senso di un clima: per i francesi, che noi chiameremmo rigoristico, con una tendenza al formalismo nato dopo l'ultima fioritura dei grandi Maestri; per gli italiani che noi individueremmo di maggior commozione, all'insegna del temperamento e del contenuto, nelle sue varie configurazioni»<sup>88</sup>.

<sup>82</sup> «il limite della sua pur straordinaria personalità rimane per noi quello costituito da non si sa bene quale "complesso" che gli vieta di oggettivare la forza del suo talento in un risultato totale» (Giannelli, *Pittori d'oggi*, cit.).

<sup>83</sup> «rileviamo la sua delicata e sinfonistica visione oggettiva, realistica, di natura e paesaggio, purtroppo soffocata, per non dire sommersa, da un inutile crostoso spessore di paste che ne appesantiscono e diremmo tradiscono l'originale impressione compositiva e tonale» (Ghiglione, *La sagra...*, cit.).

<sup>84</sup> «se egli nutrisse una più vasta visione, con l'impeto che a volte esprime in queste composizioni centrate sul tema delle forze nascoste della natura... quel che è da temere è che, persistendo a vivere così chiuso finisca col "girare intorno a se stesso" (si pensi alla sorte di Morandi)» (Morosini, *La moda...*, cit.).

<sup>85</sup> Bianconi e Filippini, *Piemonte e pittura vera e "matta"*, cit.

<sup>86</sup> Ibidem.

<sup>87</sup> Giannelli, *Pittori d'oggi*, cit.

<sup>88</sup> Venturoli, *Artisti d'oggi a Torino*, cit.



Il cinese naturalizzato francese Zao Wou Ki è per molti il solo, insieme a Morlotti, in cui «è possibile rintracciare un gusto di paese, di civiltà ben definita, insomma un accento nazionale»<sup>89</sup>, mentre nel complesso, a uno sguardo più superficiale, «si oscilla fra due poli: la brutalità gratuita, la tela aggredita con grandi sfregacci di colore, esplosioni di pasta cromatica che spesso non indica energia sibbene vacuità gratuita –eppure è la raffinatezza eccessiva, un’eleganza e sapienza squisite che di rado esprimono una consistenza, una necessità interiore, non si adeguano a un bisogno di espressione: troppe volte si ha il sentimento di una bravura anch’essa: il “nulla da dire”, e una capacità meravigliosa di dire... edonismo povero di emozione»<sup>90</sup>.

È su Vieira da Silva, però, che si sofferma l’attenzione. La mostra in omaggio a Spazzapan a pochi mesi dalla morte, limitata ai soli disegni, non convince molti, e solo cenni fugaci accennano alle varie pareti con sei o otto tele, salvo la delusione di fronte alla pittura di Germaine Richier, prematuramente scomparsa a Montpellier pochi giorni prima dell’inaugurazione<sup>91</sup>, che non si mostra all’altezza della sua intensa attività di scultrice.

Sull’artista portoghese, invece, si spendono più commenti, come se la sua pittura sollecitasse l’invenzione di metafore, anche se tutte da ricondurre all’immaginazione onirica e al nume tutelare di Paul Klee<sup>92</sup>. Ecco dunque che i suoi dipinti diventano «fotogrammetrie di paesi lunari, coperti di neve, perduti» ma con «un loro fascino strano»<sup>93</sup> oppure «testamenti di assidui insetti»<sup>94</sup>. Bianconi e Filippini la collocano, in un’ipotetica categorizzazione dei modi dell’informale, in una classe di artisti che lavorano «per motivi di liane intrecciate, a formare amache, reti da tennis, cinte di pollai, disegni sul tappeto, eccetera», e accanto a lei stanno, secondo i due, Ajmone, Vaglieri e Peverelli. Doveva essere della stessa opinione Pier Carlo Santini, che pubblica affiancate un’opera dell’artista portoghese e una di Ajmone, forse dimostrando, per via di accostamento, un’osservazione di Venturoli riferita al pittore novarese: «piace, a buon diritto, ai francesi per il suo rigorismo sposato alla affettuosità tenorile di certa pittura italiana»<sup>95</sup>.

---

<sup>89</sup> Bianconi, *Pittori d'oggi a Torino*, cit.

<sup>90</sup> Bianconi e Filippini, *Piemonte e pittura vera e "matta"*, cit.

<sup>91</sup> “Gazzetta del Popolo”, 20 agosto 1959.

<sup>92</sup> «Nell’ordine kleeiano essa ha compiuto le sue scelte con discrezione e proprietà in rapporto al suo gusto e alla sua sensibilità sottile» (Santini, *La VI mostra...*, cit.)

<sup>93</sup> Bianconi e Filippini, *Piemonte e pittura vera e "matta"*, cit.

<sup>94</sup> Bianconi, *Pittori d'oggi a Torino*, cit. Si riferisce poi ad Alexander Istrati, Bianconi, quando scrive che «un rumeno ingrandisce le micrografie di Vieira da Silva, perdendo per strada la sottigliezza della portoghese» (Ibidem).

<sup>95</sup> Venturoli, cit. Un altro parere interessante annota che «Gli undici quadri di Ajmone sono sufficienti a mostrare quali corrispondenze di cultura e quali relazioni di essa con l’emozione sentimentale si incontrino nel suo sensibilissimo lavoro in cui vibrano, in limpida modulazione interiore e con distinta levità tonale, palpitanti collusioni della natura con la memoria e l’immaginazione» (Germano Beringheli, *Pittori d'oggi alla VI Rassegna "Francia-Italia"*, “Il lavoro nuovo”, 3 settembre 1959)

In pochi, forse, ricordavano che l'artista era presente a Torino fin dalla prima mostra del 1951. Ci pensa Carluccio, che coglie l'occasione di un dialogo con l'artista per ribadire, ancora una volta, il valore che gli artisti stranieri attribuivano alla sua mostra:

Durante il banchetto [per i settant'anni di Bissère, alla "Coupole", a maggio 1959] ero seduto a lato di Vieira da Silva e con lei pure [come con Bissière] il discorso tornò su Torino, un nome di città che le era rimasto nell'anima. Le raccontai che il primo dipinto uscito dalle prime casse che erano arrivate da Parigi era stato un suo dipinto. Tanti anni fa, nel settembre del 1951. Un piccolo squisito dipinto intitolato "La ronde", che aveva toni gialli e arancione frammisti a sensazioni di perla, in scaglie e lamelle che vorticavano, ma al rallentatore, in una prospettiva ch'era nel tempo stesso finita e infinita e che all'occhio fantastico dello spettatore suggeriva in variazione caleidoscopica di immagini, il brulichio dell'arena dei tori, la quiete della spianata di Versailles e la cadenza astratta di un'architettura di musica. «C'est vrai?», rispondeva interrogativamente la pittrice. «Io allora fui sorpresa dal fatto che tutti e tre i miei dipinti fossero acquistati. Quanto gradevole sorpresa! A quel tempo vendere un quadro era per me una cosa molto, molto importante»<sup>96</sup>.

#### **V.4 Una parentesi sui Delaunay.**

Si innesta nel quadro delle mostre "Francia-Italia" in modo quasi inaspettato, nell'autunno del 1959, il progetto di una mostra di Robert e Sonia Delaunay<sup>97</sup>. Non se ne parlava più da quando si era affacciata, nel 1957, l'idea di un omaggio al pittore del Cubismo orfico, fugacemente ipotizzata e altrettanto rapidamente accantonata. Era stato Viale, e non il comitato francese, a desiderare nel 1957 una mostra di Robert Delaunay, e la mostra antologica del 1960 sembra colmare questa lacuna. Del resto, si era appena tenuta una mostra dei due Delaunay al Musée des beaux-arts de Lyon, il museo diretto da una vecchia conoscenza di "Francia-Italia": René Jullian, che subito mette a disposizione di Viale tutte le informazioni necessarie, da una copia annotata del catalogo lionese da cui recuperare i nomi dei collezionisti a cui chiedere i prestiti fino ai materiali preparatori per il catalogo<sup>98</sup>.

Si trattava della seconda esposizione per il nuovo museo, inaugurato con la mostra della pittura moderna nelle collezioni italiane. Jullian, Lassaigne e Guy Weelen, infatti, avevano incoraggiato Viale a far seguire all'evento inaugurale la mostra dei Delaunay, perché questo avrebbe dato all'avvio del nuovo museo un respiro internazionale, proponendo allo stesso tempo un'occasione inedita, per l'Italia, di vedere insieme due maestri delle avanguardie storiche. Fino a quel momento, dei due si erano viste soltanto mostre personali separate. Sonia Delaunay, oltretutto, era un'artista tutto sommato nuova anche per il circuito delle gallerie italiane: la sua prima mostra personale,

<sup>96</sup> Carluccio, *Nessuno è profeta in patria*, cit.

<sup>97</sup> *Robert e Sonia Delaunay*, (Torino, Galleria Civica d'arte moderna, marzo 1960), Torino, Civica Galleria d'Arte Moderna, 1960.

<sup>98</sup> René Jullian a Viale, 14 ottobre 1959, AMC, SMO 557.

infatti, risaliva solo al 1957, quando Carlo Cardazzo, su interessamento di Gualtieri di San Lazzaro, ne ospita le opere prima al Cavallino di Venezia, poi al Naviglio a Milano. Fin da subito, il confronto con l'opera del marito, scomparso nel 1941, era diventato un motivo conduttore della critica: lo stesso San Lazzaro, scrivendone in occasione della mostra al Cavallino, affermerà che l'opera di Sonia era un lungo e lirico atto d'amore, come se nel suo lavoro lei continuasse l'opera lasciata interrotta dal marito<sup>99</sup>.

L'elaborazione di questa mostra non si rivela particolarmente complessa, e tutto sommato è priva di elementi pregnanti all'interno della storia di "Francia-Italia" e delle altre manifestazioni del suo comitato, tanto da rimanere quasi schiacciata dalla retrospettiva di de Staël che arriverà subito dopo. Nei documenti, infatti, non si incontrano questioni di particolare rilievo, se non le richieste di Sonia Delaunay, che prima desidera aggiungere alcune opere rispetto alla mostra di Lione<sup>100</sup>, per poi invece esprimere il desiderio che la mostra francese resti inalterata<sup>101</sup>, alle resistenze di Bernard Dorival al prestito di due quadri di Robert (*Portrait de M. carlier* e *Le tours de Laon*) e uno di Sonia (*Primes électriques*), di proprietà del Palais de Tokyo<sup>102</sup> (e quest'ultimo tornerà a Parigi danneggiato<sup>103</sup>); ai consueti ritardi che spostano progressivamente l'inaugurazione dalla fine di dicembre 1959 alla primavera del 1960; e infine qualche acquisto andato in porto e qualcuno mancato<sup>104</sup>.

Di un certo interesse, invece, verificare la rarità di opere dei Delaunay nelle collezioni private italiane: nella lista che da Lione viene inviata a Viale per chiedere un prestito di opere si segnalano soltanto una certa Aurora Chenu di Firenze, Peggy Guggenheim e, infine, Riccardo

---

<sup>99</sup> Sulle prime mostre di Sonia Delaunay nelle gallerie di Cardazzo: Nicoletti, *Gualtieri di San Lazzaro*, cit.

<sup>100</sup> Sonia Delaunay a Viale, 24 novembre 1959, AMC, SMO 557.

<sup>101</sup> Lo riferisce Madelein Rocher-Jauneau a Viale, 3 dicembre 1959, AMC, SMO 557.

<sup>102</sup> Bernard Dorival a Viale, 26 novembre 1959, AMC, SMO 557.

<sup>103</sup> I *Prismes électriques* di Sonya Delaunay tornano dal Museo d'Arte Moderna di Torino con un segno bianco nella parte inferiore destra (Bernard Dorival a Viale, 28 giugno 1960, AMC, SMO 557) che un vandalo «à volontairement tracé à la peinture», nonostante i numerosi controlli doganali (Viale a Sonia Delaunay, 12 luglio 1960, AMC, SMO 557). Anche i due quadri di collezione Leclercq hanno sofferto dei danni di trasporto (Philippe Leclercq a Viale, 17 giugno 1960, AMC, SMO 557). Viale, rispondendo il 23 giugno, attribuisce il danno alla dogana, che aveva preteso il disimballaggio di tutte le opere per un esame minuzioso del materiale che passava il confine. Ma dello stesso tipo di danno, dovuto a un cattivo imballaggio, si lamentava anche Henri Dupont della Librairie d'art ancien et moderne di Lille, il 29 giugno AMC, SMO 557).

<sup>104</sup> Da una lettera dell'artista a Viale (Sonia Delaunay a Viale, 24 marzo 1960, AMC, SMO 557) si deduce che deve esserci stato un collezionista interessato ad acquistare la "Tour" di Robert Delaunay [*Torre*, 1926, tempera su tela, cm 170x105, Parigi, coll. Madem.lle Henry, in catalogo n. 33], ma la collezionista, contattata dall'artista, non è disposta a privare la sua collezione di quella tela. In compenso, la Delaunay ha contattato un altro collezionista di parigi, possessore di un'altra "tour", che sarebbe disposto a vendere per 120.000 nf.

*Les Coureurs* sono in vendita a 160.000 nf, quindi meno dei 180 dell'assicurazione, «pour que ce tableau reste en Italie» (verosimilmente il n. 35, una grande tempera su tela, cm 171x189,5, del 1926, ancora di proprietà dell'artista). Un mese dopo (il 23 aprile) il collezionista, come si apprende da una lettera di Viale, sembra intenzionato a tenere il quadro, e avrebbe per questo contattato la Delaunay. Il 16 maggio, però, il collezionista non ha ancora deciso, dopodiché si ignora come si sia conclusa la trattativa (AMC, SMO 557).

Jucker<sup>105</sup>, che per la prima volta rifiuta un prestito d'opera, avanzando un precario stato di conservazione del quadro di Robert in suo possesso<sup>106</sup>.

Il riverbero a stampa, in questo caso, è piuttosto limitato: non va oltre una nota di "Emporium"<sup>107</sup> e le visite a Torino di Gualtieri di San Lazzaro, allo scopo di dedicare all'evento un servizio su "XX<sup>e</sup> Siècle", e l'invito inoltrato a Guy Habasque affinché faccia un servizio su "Aujourd'hui": in entrambi i casi, però, sono iniziative che partono dalla stessa Delaunay<sup>108</sup>, e che poco hanno da dire, in fondo, sulla ricezione italiana dei due artisti.

Fra le carte relative alla preparazione di questa mostra, però, si annidano notizie di altra natura, che daranno presto risultati di una certa importanza. Nel 1960, infatti, Marella Agnelli subentra a Grosso alla presidenza del Comitato "Francia-Italia", facendo subito suo il proposito di portare a Parigi "Pittori d'oggi"<sup>109</sup>. In aprile, invece, Guy Weelen segnala una mostra di Vieira da Silva di prossima apertura a Mannheim, che suggerisce di far transitare per Torino<sup>110</sup>. Ma nella città Sabauda si sta aspettando de Staël, e per l'artista portoghese bisognerà attendere ancora qualche anno.

## **V.5 Verso l'antologica di de Staël.**

Più o meno in parallelo ai lavori per la mostra dei Delaunay, riprendono anche i contatti per la mostra di de Staël. Werner Schmalenbach non doveva essere stato ancora interpellato, nella precedente fase dei lavori, se solo alla fine di novembre del 1959, per tramite di Doubourg, apprende delle intenzioni torinesi<sup>111</sup>. La mostra di Hannover, con un'ottantina di opere, stava per aprire, il 18 dicembre, per poi spostarsi ad Amburgo e lì rimanere fino al 6 marzo dell'anno successivo<sup>112</sup>. Era automatico che la mostra non sarebbe potuta arrivare a Torino prima della primavera inoltrata. È Doubourg, in prima persona, a garantire dai collezionisti il necessario (e tutt'altro che scontato) prolungamento dei prestiti per consentire la tappa torinese, convincendo anzi questi a preferire uno spostamento della mostra a Torino anziché quello, già in programma, a

<sup>105</sup> Madelein Rocher-Jauneau a Viale, 3 dicembre 1959, AMC, SMO 557.

<sup>106</sup> «Salvo casi eccezionali, non ho mai declinato l'invito a prestare, anche per mostre in Paesi lontani, quadri della mia collezione perché ho sempre concepito il collezionismo anche come una funzione di pubblica utilità. Ma purtroppo, nel caso specifico del quadro che ho di Robert Delaunay, nonostante che abbia avuto anche di recente dei restauri, il quadro stesso è in condizioni di conservazione così delicate che, anche a giudizio di esperti, non è assolutamente consigliabile che venga staccato dal muro e sottoposto alle scosse inevitabili in qualsiasi sistema di trasporto» (Jucker a Viale, 20 gennaio 1960, AMC, SMO 557).

<sup>107</sup> R.T., *La prima retrospettiva italiana di Robert e Sonia Delaunay*, "Emporium", LXVI, 7, luglio 1960, p. 23; si segnala anche *Hommage à deux peintres français: Robert et Sonia Delaunay*, "Le Figaro", 26-27 marzo 1960.

<sup>108</sup> Sonia Delaunay a Viale, 12 marzo 1960, AMC, SMO 557. San Lazzaro visiterà la mostra il mese successivo, promettendo una recensione (Viale a Weelen, 11 aprile 1960, AMC, SMO 557).

<sup>109</sup> [Viale] a [Lassaigne?], 11 marzo 1960, AMC, SMO 557.

<sup>110</sup> Weelen a Viale, 1 aprile 1960, AMC, SMO 557.

<sup>111</sup> Werner Schmalenbach a Russoli, 30 novembre 1959, AMC, SMO 555.

<sup>112</sup> Schmalenbach a Viale, 7 dicembre 1959, AMC, SMO 555.

Berlino<sup>113</sup>, ma il vero perno di quest'operazione è Franco Russoli, che tiene i contatti con Parigi e con Douglas Cooper, che potrebbe rendere possibili dei prestiti non presenti nella mostra tedesca<sup>114</sup>. Lo stesso Schmalenbach, del resto, consiglierà di allargare ad altri prestiti, per esempio da parte di Carré, che possedeva tre importanti quadri del primo periodo astratto del pittore, a cui il suo museo aveva rinunciato per eccessivi costi assicurativi<sup>115</sup>. Sapeva bene che non tutti avrebbero prestato<sup>116</sup>, forse non immaginava che il primo diniego verso l'Italia sarebbe venuto dal Musée National d'Art Moderne di Parigi<sup>117</sup>, non riuscendo a vincere le resistenze di Dorival<sup>118</sup>. Come non avrà successo la richiesta a Cassou del prestito, dallo stesso museo, di *Les toits de Paris*<sup>119</sup>, troppo fragile e delicato per sopportare il viaggio<sup>120</sup>.

Ma Russoli può contare sulla collaborazione di Cooper, che gli permette di raggiungere i collezionisti americani<sup>121</sup>, mentre tramite la vedova è possibile coprire l'ultimo periodo dell'opera di de Staël, a cui Viale tiene molto: «Così il periodo ultimo è straordinariamente rappresentato in ogni suo aspetto. E con i quadri Agnelli e quelli aggiunti da Parigi, dalla Germania, Svizzera, e, speriamo, America, avremo una grande mostra»<sup>122</sup>. Non è facile, come sempre, avere a che fare con i collezionisti. Peter Nathan, per esempio, si rende disponibile al prestito di *Agrigente*, uno dei quadri di punta della mostra, e *Les Bouteilles*, pretendendo (e ottenendo) che il primo sia riprodotto a colori in catalogo<sup>123</sup>; altri, come la consorte del collezionista americano Walter Ross, addurranno invece ragioni di carattere "mondano" al loro rifiuto: «Les mois d'Avril et de Mai sont peut-etre les

<sup>113</sup> Russoli a Viale, Milano, 14 dicembre 1959, AMC, SMO 555.

<sup>114</sup> Ibidem.

<sup>115</sup> Schmalenbach a Viale, 3 gennaio 1960, AMC, SMO 555.

<sup>116</sup> È per esempio il caso di *Nature morte à la Pomme* (n. 54 del catalogo tedesco) non potrà essere prestato perché il collezionista, Ernest Duveen, è deceduto (Schmalenbach a Viale, 26 febbraio 1960, AMC, SMO 555).

<sup>117</sup> Werner Schmalenbach a Viale, 13 gennaio 1959, AMC, SMO 555.

<sup>118</sup> Russoli a Viale, Milano, 27 febbraio 1960, AMC, SMO 555.

<sup>119</sup> Viale a Jean Cassou, 2 aprile 1960, AMC, SMO 555.

<sup>120</sup> Bernard Dorival a Viale, 6 aprile 1960, AMC, SMO 555, risposta analoga verrà data da Denis Sutton per conto della Tate Modern Gallery di Londra, dopo un primo riscontro positivo (Denis Sutton a Viale, 9 aprile 1960, AMC, SMO 555) seguito da un rapido ripensamento (Sutton a Viale, 20 aprile 1960, AMC, SMO 555).

<sup>121</sup> Da qui arriva infatti il consiglio di rivolgersi a sei collezionisti di New York: Edward Bragaline, Jack Heinz, Perry Rathbone, Charles Zadok, Ira Haupt, Walter Ross, di cui solo gli ultimi due risponderanno negativamente (Russoli a Viale, 12 marzo 1960, AMC, SMO 555).

<sup>122</sup> Russoli a Viale, 16-III-1960, AMC, SMO 555. Con questa lettera Russoli invia elenco delle opere che la vedova è disposta a prestare (ma la cui provenienza non è esplicitata in catalogo), coi relativi valori assicurativi: *Bateaux*, 1955, cm 116x89, 150.000 nf (*Nicolas de Staël*, cit., n. 102, p. 132); *Bateau*, 1954, cm 24x33, 30.000 nf; *Nature morte aux pommes*, 1955, cm 89x116, 150.000 nf; *Nappe, pots et bouteilles*, 1955, cm 116x89, 150.000 nf (ivi, n. 101, p. 131); *Nature morte au pichet et aux bouteilles*, 1955, cm 73x10, 100.000 nf; *Paysage de Sicilie*, 1953, cm 114x146, 150.000. Questo primo elenco verrà poi sostituito con un altro (Russoli a Viale, 22 maggio 1960, AMC, SMO 555), di cui rimangono solo due opere del precedente: *Portrait d'anne*, 150.000 nf (*Nicolas de Staël*, cit., n. 72, p. 102); *Femme assise*, 150.000 nf (ivi, n.73, p. 103); *La Cathédrale*, 200.000 nf (ivi, n. 106, p. 136); *La lune*, 200.000 nf (ivi, n. 48, p. 78); *Les mouettes (I gabbiani)*, 200.000 nf (ivi, n. 107, p. 137); *Le nou rouge*, 200.000 (ivi, n. 103, p. 133); *Composition*, 150.000 (potrebbe essere *Nicolas de Staël*, cit., n. 28 p. 58, segnalato in «Parigi, collezione privata»); due *Nu* (disegno grande), 150.000 nf (*Nicolas de Staël*, cit., nn. 104-105, pp. 134-135); *Etude-Visage de femme* (disegno), 10.000 (ivi, n.2 p. 32).

<sup>123</sup> cfr. *Nicolas de Staël*, cit., n. 87, p. 117, tav. VIII.

plus actifs au point de vue mondain, et étant donné les nombreuses réceptions prévues je ne pourrais dénuder mes murs à ce point»<sup>124</sup>.

Tutti i canali sono buoni, a questo punto, per recuperare qualche opera: Russoli fa persino un "viaggetto" a Parigi a questo scopo, riuscendo a recuperare ben quattordici quadri e una decina di disegni, di cui uno persino nelle ultime ore di soggiorno: il *Méditerranée* del 1954, di proprietà Chadourne<sup>125</sup>. Nel frattempo, de Staël era già entrato nelle collezioni della famiglia Agnelli<sup>126</sup> e di Riccardo Jucker<sup>127</sup>, che naturalmente non negheranno il loro contributo.

La fatica, però, sembra ripagare i due principali attori di questa vicenda. In un cordiale e affettuoso scambio epistolare, infatti, Russoli dichiara il proprio debito nei confronti del direttore dei musei civici torinesi: «la Sua opera è per noi un grande esempio di appassionata e intelligente attività e che essa ha meriti che superano di gran lunga i limiti cittadini e sono veramente di importanza culturale internazionale»<sup>128</sup>. Di analogo tenore la replica di Viale, che mostra un'inedita apertura verso una più attiva collaborazione fra i due nella gestione dell'arte contemporanea a Torino:

Caro Russoli,

Grazie di cuore della Sua cara, gentile e bella lettera, che mi ha commosso e dato una grande gioia. Se c'è qualcuno che deve grazie e riconoscenza, questo sono proprio io, perché se anche ne ho avuta l'idea e l'ho promossa, è Lei che di fatto ha organizzato la bellissima e importante mostra di de Staël, di cui la Galleria di Torino ora si gloria, e ne ha redatto il magnifico catalogo. Non credo di meritare tutte le belle e care parole che Lei mi scrive, ma esse mi fanno pensare che lei è stato soddisfatto del lavoro a Torino, condotto insieme con questo Suo vecchio amico che La stima tanto e Le porta, Le assicuro, una sincera amicizia.

Io confido e mi auguro con tutto il cuore che potremo ancora fare molte altre cose insieme, e glielo dico con la sicurezza che lavorando con Lei quelle molte altre cose, saranno bellissime e importanti come questa mostra, da tutti ammirata, di de Staël<sup>129</sup>.

---

<sup>124</sup> Madame Ross a Viale, 24 marzo 1960, AMC, SMO 555.

<sup>125</sup> Russoli a Viale, 23.III.1960, AMC, SMO 555.

<sup>126</sup> Ad Agnelli vengono chieste due opere, «che lei ha di recente aggiunto alla Sua collezione» (Viale a Gianni Agnelli, 5 aprile 1960, AMC, SMO 555). Si tratta di due opere segnalate in collezione privata torinese: *Il pennello*, 1954 (erroneamente confuso da Viale, per lettera, con un *Tagliacarte* (n. 96, p. 126) e il *Piatto rosso con pere*, 1954 (n. 97, p. 127).

<sup>127</sup> Russoli ottiene da Riccardo Jucker un quadro del 1946-47, «non molto grande» (Russoli a Viale, 4 aprile 1960, AMC, SMO 555), assicurata per dieci milioni di lire (Russoli a Viale, 8 aprile 1960) forse identificabile in catalogo con la *Composizione*, 1946, olio su tela, cm. 61x46 (n. 16, p. 46).

<sup>128</sup> «Caro Dott. Viale, desidero dirLe ancora una volta tutta la mia riconoscenza per l'occasione che mi ha offerta di collaborare con Lei e per tutte le Sue amichevoli gentilezze. Ma soprattutto desidero dirLe che la Sua opera è per noi un grande esempio di appassionata e intelligente attività e che essa ha meriti che superano di gran lunga i limiti cittadini e sono veramente di importanza culturale internazionale; Grazie ancora e si abbia i miei più affettuosi saluti Suo aff.mo Franco Russoli» (Russoli a Viale, 4 maggio 1960, AMC, SMO 555).

<sup>129</sup> Viale a Russoli, 8 maggio 1960, AMC, SMO 555.

## **V.6 Il "poeta" della pittura.**

Con la mostra di de Staël si chiude il primo semestre di attività della GAM, realizzando il desiderio a lungo accarezzato da Viale. Ma a coronare l'evento è soprattutto il largo consenso di critica: si trattava di una mostra, come scriverà Guttuso a Viale, «che tutti noi abbiamo chiesto da tanto e tanto desiderato»<sup>130</sup>. Non poteva mancare poi un confronto immediato fra l'evento torinese e la contemporanea Biennale di Venezia. Per Morosini, anzi, era evidente il contrasto fra la "sincerità" di «un pittore autentico» e la «fiera della vanità astrattista» lagunare<sup>131</sup>. L'impatto di un centinaio di tele distribuite lungo tutto il percorso dell'artista, in effetti, non poteva lasciare indifferenti: i tre dipinti alla Biennale del 1954, verrà notato, non avevano impressionato il pubblico, nella cui memoria rimasero impresse piuttosto le sette tele presentate a Torino nel 1955<sup>132</sup>; e non potevano quindi non colpire le oltre cento tele di questa occasione. La mostra, anzi, ha registrato una buona affluenza e al tempo stesso collezionisti interessati ad acquistare qualche opera<sup>133</sup>. Non manca anche la richiesta da parte della Bucarelli, in caso ci fosse «un quadro che si potrebbe comprare per la Galleria Nazionale a un prezzo ragionevole»<sup>134</sup>. Un desiderio difficile a esaudirsi: le opere prestate da gallerie private, infatti, hanno già una loro posizione di mercato e un costo elevato<sup>135</sup>.

Un riconoscimento implicito alla qualità dell'operazione, poi, è offerto anche dal desiderio di Christian Zervos, confidato a Russoli ma poi non realizzato, di ripubblicare il catalogo nelle edizioni "Cahiers d'Art" come monografia<sup>136</sup>.

Nell'opinione critica più diffusa, invece, la figura di de Staël sembra dare una soluzione definitiva al dilemma fra astratto e figurativo, collocandosi in una terna di caposcuola della nuova pittura insieme a Pollock e Wols. Il confronto con il pittore americano e quello tedesco, infatti, ritorna continuamente nella stampa che lo riguarda, sia a favore sia a discapito di de Staël, che di volta in volta diventa più moderno o più attardato degli altri due colleghi.

I tre, del resto, erano accomunati dalla tragica e prematura fine delle loro esistenze, che contribuiva, specie nel caso di Pollock e de Staël, a circondarle di un mito romantico e *maudit*, con la forte tentazione di cercarne riscontri nella pittura. «Forse è lecito supporre» scrive Bernardi che de Staël «sia morto di pittura, come in altri tempi si moriva d'amore»<sup>137</sup>. È il destino tragico e folgorante,

<sup>130</sup> Renato Guttuso a Viale, 26 aprile 1960, AMC, SMO 555.

<sup>131</sup> Duilio Morosini, *Un poeta della pittura. Il dramma di de Staël*, "Il Paese", 7 ottobre 1960.

<sup>132</sup> Silvio Branzi, *Realismo e astrattismo nella pittura di de Staël*, "Il Gazzettino", 2 giugno 1960.

<sup>133</sup> Viale a Jacques Dubourg, 17 maggio 1960, AMC, SMO 555.

<sup>134</sup> Bucarelli a Viale, 19 maggio 1960, AMC, SMO 555.

<sup>135</sup> Viale a Bucarelli, 23 maggio 1960, AMC, SMO 555.

<sup>136</sup> Russoli a Viale, 17 giugno 1960, AMC, SMO 555. L'ultima traccia disponibile di questo progetto è in una lettera di Zervos a Russoli: «Pour le livre sur Staël, je dois vous dire, après longue réflexion, que la parution d'une édition anglaise m'enlève plus de 50% de mes lecteurs. Ce que je pourrais faire c'est d'envisager un tirage en français de 1000 exemplaires seulement» (Christian Zervos a Russoli, 25 ottobre 1960, AMC, SMO 555).

<sup>137</sup> Mar.[ziano] Ber.[nardi], *La mostra di Nicolas de Staël il pittore ucciso dalla pittura*, "Stampa", 3 maggio 1960.

continua Elvira Cassa Salvi, dei poeti romantici: la sua fine improvvisa e violenta, conseguenza di un malessere esistenziale<sup>138</sup>. «Dieci anni», quelli più intensi della ricerca destaëliana, secondo Valsecchi, «brevi come una folgore e dentro il cui bagliore de Staël si è consumato»<sup>139</sup>. Non poteva, a questo punto, non affiorare lo spettro di Van Gogh. A ricordarlo è De Micheli, nelle cui parole sembra di poter trovare le premesse a quanto vent'anni più tardi scriverà del pittore olandese, come se l'esempio di de Staël gli avesse consentito, a ritroso, di capire anche la follia di Van Gogh. La solitudine di de Staël, infatti, sarebbe vicina a quella di Van Gogh: «l'elemento che ha infranto la vita di de Staël è la solitudine, è l'esser stato isolato nel suo tentativo, è d'averlo tentato unicamente sul piano della poesia, anziché, insieme, sul piano storico. La stessa disperata tensione della sua ricerca l'ha spezzato»<sup>140</sup>.

A una radice di isolamento di cui ha sofferto de Staël fa riferimento anche Carluccio: egli rimaneva tagliato fuori, scrive, dal "sistema" parigino, salvo un gruppo di critici e di mercanti che gli erano fedeli e credevano nel valore della sua ricerca. Ma quella pittura "nera", mediata da suggestioni di Magnelli e Lansky, su cui poi si innestava la ricerca materica, non poteva andare a genio all'ambiente della capitale. Forse Soulages, secondo lui, potrebbe aver guardato a de Staël e averne tratto qualche suggerimento; ma l'ambiente di Parigi non poteva né recepire né accettare quanto il pittore andava proponendo<sup>141</sup>. L'ostilità dell'ambiente, però, non sembra una spiegazione sufficiente. In un secondo articolo, De Micheli si domanda se nella pittura di de Staël ci sia o meno una spiegazione del dramma che lo ha condotto a una morte così precoce, dato che questa cadeva nel momento in cui l'artista, dopo anni di miseria, aveva finalmente trovato una sua emancipazione: «la sua vita è stata difficile e inquieta, ma, al tempo stesso, ostinatamente impegnata nel suo lavoro di pittore», e quella radice di malessere che il pittore doveva covare poteva annidarsi proprio nella necessità di trovare mezzi espressivi nuovi, dal momento che de Staël puntava a «ritrovare la realtà nella sua freschezza, nel suo significato poetico più vivo e immediato»<sup>142</sup>.

Un sunto efficace dei luoghi comuni più ricorrenti in cui si dibatte la critica, affrontando il caso de Staël, è offerto invece dal resoconto di Pietro Bianconi per la radio svizzera:

Se i pittori d'oggi si dividono nelle due vaste schiere dei figurativi che pigramente continuano una tradizione ormai infiacchita, e i non-figurativi che accettano una voga, un

<sup>138</sup> Elvira Salvi, *I gabbiani del pittore de Staël*, "Il giornale di Brescia", 19 maggio 1960.

<sup>139</sup> Marco Valsecchi, *La limpida inquietudine di Nicolas de Staël*, "L'Illustrazione italiana", maggio 1960, pp. 69-72 e 90.

<sup>140</sup> Mario De Micheli, *de Staël: il pittore del ritorno alla realtà*, "L'Unità", 4 maggio 1960.

<sup>141</sup> «Soulages ha intuito i valori di rottura e di forza di questi contrasti, ma allora niente di più contraddittorio con il uso della scuola di Parigi che questa mortificazione del colore, questo irascibile grumo di sensualità allo stato di natura» (Luigi Carluccio, *Colori più veri del vero nella pittura di de Staël*, "Gazzetta del Popolo", 3 maggio 1960).

<sup>142</sup> Mario De Micheli, *La singolare esperienza di Nicolas de Staël*, "Il calendario del Popolo", maggio 1960.



comodo giuocchetto formale e cromatico ("la ganga de l'abstraction", come disse il de Staël), questo artista sta con pari autorità in una posizione sua che tocca i due limiti. Una delle prime opere, il "Ritratto di Jeannine", che è del 1941, ricorda il fare del Greco; i paesaggi degli anni estremi sono di una purezza che fa dire Corot; in mezzo stanno le tele astratte, ricerche di armonie formali e cromatiche condotte con vigorosa coscienza, senza niente del vitalismo inconscio di un Pollock, per riferirsi a un nome noto, o della sottigliezza nevrotica di un Wols.

Scrive Douglas Cooper, nella prefazione al catalogo della mostra di de Staël ad Arles, 1958: "La pittura di de Staël è una protesta contro la banalità della pittura non-figurativa d'oggi e un'ispirazione per tutti coloro che sanno apprezzare le immense possibilità della vera pittura"<sup>143</sup>.

Solo in parte questa impostazione è riconducibile ai due saggi in catalogo scritti da Russoli<sup>144</sup> e da Landini<sup>145</sup> -che sono però molto letti e discussi sui quotidiani- in cui gli esiti ultimi dell'opera di de Staël sono un perfetto compimento della sua vicenda espressiva: il suo ritorno ad una pittura nettamente figurativa, dopo un lungo periodo di più marcata astrazione, infatti, gli avrebbe permesso di aprire una nuova via. È questo, secondo Russoli, in accordo con Douglas Cooper, il motivo del fervente interesse nei suoi confronti. Il merito del pittore è di aver tentato infatti una via che non conducesse a forme illustrative ma che, al tempo stesso, non ricorresse a manierismi: «senza ricorsi di maniera o appoggi di convenzione illustrativa»<sup>146</sup>, intendendo per manierismo le derive di quello spirito primario della pittura informale, ma senza rinunciare al potenziale espressivo degli strumenti linguistici della pittura. La soluzione, secondo Russoli, è un «figurativismo» che si palesa a partire dalle ricerche post 1943: «da quando ha abbandonato decisamente l'equivoco (per lui) della rappresentazione del "particolare", del "molteplice", dell'oggetto nella sua apparenza fenomenologica, per cercarne l'essenza dinamica e luminosa, la metafora pittorica»<sup>147</sup>.

Probabilmente de Staël è nelle corde di Russoli perché è il pittore che più si stacca dalla tradizione francese, dai suoi eccessi di decorativismo e di formalismo. È questo, infatti, il pensiero che fa da sottofondo ad osservazioni come questa: «non c'è più traccia di un procedimento formalistico di *estrazione* di ritmi decorativi e di colori edonisticamente accostati o contrastanti»<sup>148</sup>. In altri termini, il pittore aveva rinunciato a quei caratteri tipici dell'astratto-concreto italiano e della seconda École de Paris, da quell'«infranciosamento» da cui anche la giovane pittura italiana stava cercando di

<sup>143</sup> Piero Bianconi, *Mostra di de Staël a Torino*, dattiloscritto letto alla Radio di Lugano, AMC, SMO 556.

<sup>144</sup> Franco Russoli, *Percorso di Nicolas de Staël*, in *Nicolas de Staël*, cit., pp. 15-22.

<sup>145</sup> Lando Landini, *Coscienza interiore e razionalità nell'opera di Nicolas de Staël*, in *Nicolas de Staël*, cit., pp. 23-28.

<sup>146</sup> Russoli, *Percorso*, cit. p. 15.

<sup>147</sup> Ivi, p. 16.

<sup>148</sup> Ivi, p. 19.

emanciparsi<sup>149</sup>. In questo, il suo esempio era additato da Russoli come punto di riferimento accanto a Picasso e Giacometti; ma subito dopo di questi, nel discorso di Russoli affiorano i nomi di Pollock e Wols, impensabili, forse, prima del 1957. De Staël, però, sarebbe stato, sia secondo Russoli sia secondo Landini, un punto di riferimento più certo per le nuove generazioni: «i pittori hanno sentito subito», scrive Landini, «l'importanza di de Staël. Anzi s'interessano sempre più di lui via via che si rendono conto che l'irrazionalismo di Wols e Pollock –che sul momento li aveva colpiti per il suo aspetto d'invenzione e di testimonianza di una condizione nuova di cui essi stessi si sentivano partecipi- può costituire difficilmente, oltre a una lezione di nuova moralità creativa, una lezione di stile, di concezione dialettica della forma»<sup>150</sup>. Il lavoro di de Staël, oltretutto, non poteva essere inquadrato nella terminologia esistenzialista della critica italiana del dopoguerra: non era immediatamente identificabile, la sua, come una pittura “dell'angoscia”, anche per il fatto di non essere preoccupato, secondo Landini, di una predeterminata appartenenza ideologica. Il fare pittura, insomma, seguiva un proprio percorso emotivo irrazionale, scevro da teorizzazioni a priori: «nessuna lucidità intellettuale in lui, nessun preconconcetto convincente ideologico. Ma piuttosto uno sforzo di volontà un po' caotico, una scelta, è giusto dirlo, un po' gratuita»<sup>151</sup>. Ma soprattutto, la pittura di de Staël non era pittura “di impegno”, né per precise scelte iconografiche (come poteva essere per gli *Otages* di Fautrier), bensì poteva rientrare nei ranghi dell'*engagement*, secondo Landini, solo una volta spogliato quel termine da implicazioni di natura politica e mantenuto in quanto presa di coscienza razionale del mondo. C'è un fondo di razionalità, infatti, che secondo lui fa da sfondo al problema pittorico di de Staël:

C'è in de Staël una determinazione costante, una volontà senza sosta, logorante, di tener allacciati quei due termini contraddittori: di non rinnegare l'autenticità dello stato di coscienza originario, e di riscattarne la indeterminatezza angosciosa toccando, al di là di essa, una verità esterna che sia garanzia di ordine, di rapporto con gli altri –come un logoramento della solitudine-. Quella volontà, quella fatica, quel logorio sono la sostanza

---

<sup>149</sup> «quello che soprattutto distingue e pone su ben altro livello, l'invenzione di de Staël dal giochetto meccanico e formalistico del tanto diffuso, in seguito, “astratto-concreto”, è l'immedesimazione nella essenza stessa delle cose, la resa della loro interiore e pulsante vitalità e della loro situazione e della dimensione dello spazio naturale» (Ivi, p. 19)

<sup>150</sup> Landini, *Coscienza interiore*, cit., p. 23-24.

<sup>151</sup> Ivi, p. 26. Poco prima, rispondendo alla questione del rapporto fra la pittura di de Staël e l'esistenzialismo, Landini aveva scritto: «Ora vorrei dire che, se proprio si vuole adottare nei riguardi della pittura di questo dopoguerra la terminologia messa in voga dalle filosofie dell'esistenza –e nel farlo si dovrebbe precisare che né un Pollock né un Wols né un de Staël hanno mai avuto la consapevolezza o la volontà di un simile rapporto-, non ci si dovrebbe fermare a quello stadio primordiale, che è definito da termini come quelli di “condizione esistenziale”, “dispersione angosciosa” e simili. Questi termini non definiscono che una situazione iniziale a partire dalla quale si sviluppa tutta la problematica della nostra partecipazione al mondo. E se la pittura da qui in avanti fosse condannata a testimoniare, della vita e dei rapporti umani, solo la premessa elementare di un'indeterminata partecipazione all'esistenza, bisognerebbe concludere davvero a una specie di decadenza per cui un'attività artistica fino a oggi legata all'integrità della problematica umana si riveli incapace, a un certo stadio del suo sviluppo, di mantenersi all'altezza delle sue funzioni» (Ivi, p. 25).

stessa, la traccia della razionalità che l'opera –quell'accumulo di materia che trasuda dalle tele di de Staël- libera e concretizza<sup>152</sup>.

Ciò non significava, però, negare in toto le radici francesi della sua pittura. In essa, scrive Russoli, «si incastonano, come gioielli e smalti nelle lamine d'oro, di luce, cloisonnés, i frammenti del vero. Ma tutto ha perso la fissità metafisica, la gelida assolutezza rituale: è natura viva fatta pittura, non materia cristallizzata per un *transfert* razionale o mistico»<sup>153</sup>. Si tratta di un procedimento che alcuni pittori italiani, come Brunori, hanno appreso dai colleghi d'oltralpe<sup>154</sup>. Per certi italiani, come Chighine, però, il ricorso a quel modello, accanto a suggestioni da Poliakoff e Soulages<sup>155</sup>, si riduceva ancora in spatolate di materia adiacenti. Per altri, come Brunori, invece, era un vero e proprio incastro di zone di pennellate parallele debitore di Éstève e di Manessier. Rispetto a tutto questo, de Staël andava oltre, come precisa Russoli in un passo immediatamente successivo nel suo testo: «il colore plasmato a blocchi, a spessori, resta trasparente e libero, reale e fantastico insieme, permette ogni allusione intimista come ogni costruzione realista»<sup>156</sup>.

Anche Gillo Dorfles si interroga su questa radice francese, allineando de Staël a Estève, Lapique, Bazaine e Poliakoff:

Non dico questo per limitare il valore intrinseco dell'artista: de Staël, indubbiamente, è assai al di sopra d'un Estève, di un Bazaine; ma il fatto che –proprio negli ultimi due anni- egli abbia sentito il bisogno d'abbandonare un precedente, e certo alquanto desueto, tonalismo, per giungere ad una pittura dai colori piatti, timbrici, e approssimativamente modulati, fa pensare al verificarsi in lui d'una crisi espressiva non indifferente e comunque tale da togliergli ogni possibilità di affrontare quelle esperienze che dovevano segnare –per un Wols, per un Mathieu, per un Rothko, per un Burri- l'apertura di nuovi, vasti e sino allora inediti, orizzonti. E quest'assenza di "apertura" non è dovuta, s'intende, al ben noto ritorno alla figuralità dell'ultimo periodo staliano, ma è dovuta al fatto che l'artista fu costretto a dare una preminenza alla componente allusiva e rappresentativa proprio in un momento dove più urgeva per lui una diversa e più sofferta emancipazione cromatica<sup>157</sup>.

Ma Dorfles non è del tutto convinto da questo artista: de Staël, a suo modo di vedere, è un bravo pittore, ha indiscusse qualità, ma non ha inventato nulla di nuovo, anzi «segue delle tracce ben precise e già individuate» da artisti come Matisse e, a scendere, rimanda certe eco di Marquet, di Bryen<sup>158</sup>. Tuttavia, fra i detrattori di de Staël, la sua rimane la lettura più argomentata. Le voci negative, in realtà, sono poche. Voce dissonante, Marcello Venturoli esprime, contro un presunto

<sup>152</sup> Ivi, p. 27.

<sup>153</sup> Russoli, *Percorso di Nicolas de Staël*, cit., p. 20.

<sup>154</sup> Si veda Bianca Pedace, *Vittoria Lippi*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011.

<sup>155</sup> cfr. Luca Pietro Nicoletti, *Serge Poliakoff in Italia: fra astrazione e "gusto dei primitivi"*, "L'Uomo Nero", 10, in corso di stampa.

<sup>156</sup> Russoli, *Percorso di Nicolas de Staël*, cit., pp. 20-21

<sup>157</sup> Gillo Dorfles, *de Staël al Museo Civico di Torino*, "Domus", 1 agosto 1960.

<sup>158</sup> Ibidem.

coro di apologeti, le proprie riserve che non si rivolgono solo a singoli periodi, ma a una valutazione complessiva sulla portata della proposta espressiva di de Staël. Non gli piace, insomma, «quella muffa di case che si condensa in tasselli smeraldini» della *Composizione* di collezione Gimpel (1951), esempio, secondo lui, di quella moda che ha dato tanti «“toppisti” astratto plastici, di incontenibile noia»<sup>159</sup>.

Ma il problema principale su cui la critica a stampa torna costantemente, ancora una volta, riguarda la dialettica fra astratto e figurativo. La mostra di Torino, secondo Valsecchi, «è una fondamentale confutazione dell'inutile ed equivoca contrapposizione di astrattismo e di figuratività»<sup>160</sup>. Allo stesso modo, per Vittorio Rubiu de Staël avvertiva l'inadeguatezza della contrapposizione astratto-figurativo, come se avesse cercato una sintesi di forze ideologiche contrapposte<sup>161</sup>. Secondo Valsecchi, invece, il suo sarebbe un percorso di chiarificazione fatto di una «razionalità appassionante», che lo conduce a risolvere questa antitesi e in essa trova compimento. Ai detrattori che ne consideravano l'opera «irrisolta»<sup>162</sup>, infatti, Valsecchi rispondeva che proprio in questa conciliazione stava «il passaggio da un'immagine figurale a un'immagine astratta o a una figuratività più rastremata da una forma ideale, non appare più come un'irrisolutezza, ma piuttosto un intensificarsi reciproco della vita e del pensiero»<sup>163</sup>.

“Caso singolare”, invece, è per Mario De Micheli, poiché inverte la tendenza: dall'astratto al figurativo, al contrario delle consuetudini dei pittori moderni (quelli che il critico non amava). Per De Micheli, anzi, il percorso del pittore è in tensione verso una riconquista della realtà alla pittura: «egli parte dagli elementi di rottura dell'avanguardia per ricostruire il linguaggio» in cerca di un accordo con il mondo esterno: «l'elemento che più colpisce nella storia di de Staël è la sua disperata e tenace ricerca d'uscire dal puro soggettivismo, è il suo struggente desiderio, in un momento di nichilismo, di ritrovare una conciliazione col mondo. In questo è racchiuso il senso più vero dell'esperienza di de Staël. Egli parte dagli elementi di rottura dell'avanguardia per ricostituire il linguaggio. Guardando i suoi quadri si può seguire questa sua fatica passo per passo»<sup>164</sup>. Di parere analogo Angelo Dragone: «Ciò che distingue de Staël dagli altri artisti contemporanei è il suo ritorno ad una immagine figurativa con una riconversione alla natura che non rinnega la passata esperienza non-raffigurativa»<sup>165</sup>.

<sup>159</sup> Marcello Venturoli, *La mostra di Nicolas de Staël pittore eccezionale dell'ultima avanguardia*, “Paese Sera”, 3 giugno 1960.

<sup>160</sup> Marco Valsecchi, *La pittura di Nicolas de Staël è la storia delle sue fughe*, “Il Giorno”, 21 maggio 1960.

<sup>161</sup> Vittorio Rubiu, *La mostra di de Staël*, “Segnacolo”, marzo-aprile 1960, pp. 50-53.

<sup>162</sup> per esempio Maria Sofia Dall'Oglio, *Mostre torinesi: Nicolas de Staël*, “Letteratura”, gennaio-giugno 1960, pp. 315-318.

<sup>163</sup> Valsecchi, *La limpida inquietudine...*, cit.

<sup>164</sup> De Micheli, *La singolare esperienza di Nicolas de Staël*, cit.

<sup>165</sup> Angelo Dragone, *L'itinerario di de Staël dall'astrazione alla figura*, 3 maggio 1960.

Anche il lungo e impervio saggio di Piero Bigongiari, uscito in due puntate su "Il Critone"<sup>166</sup>, parte dal problema del figurale, per poter ricollocare il pittore nelle coordinate dell'Informale:

la verità figurale di Staël, pur nel lento farsi della sua opera, nei riposi razionali o fantastici tra fase e fase, con quel suo capillare risolversi di momento in momento, e con le teste di ponte, e i bivacchi, dei risultati provvisori su cui pure appoggia tutto il peso, come fosse definitivo, di una certezza colta nel suo farsi –un farsi certi quanto più la poesia si rivela precaria nella sua assoluta provvisorietà-, la verità figurale di Staël non serve alla polemica, ma al razionale statuirsi d'una verità che, non più solo avendo veste di figura, e non più solo investendo il problema pittorico, supera lo stato di crisi, il perenne stato di crisi, dell'uomo novecentesco per attenderlo con calma al di là dei suoi estri, e di ogni denuncia, -anche oltre le macchie wolsiane, resti, sui muri, dell'irrazionale tragedia in cui è trascesa un'ispirazione sollecitata, subito, senza la mediazione della ragione, nei suoi termini estremi-, nella certezza naturale di un linguaggio che ha ritrovato, nell'uso multiplo e multiforme della ragione, non sembri un bisticcio, la sua ragione prima<sup>167</sup>.

Bigongiari ribadisce l'importanza delle radici cubiste dell'esperienza di de Staël<sup>168</sup>, e che è il punto di distanza, per esempio, fra lui e Fautrier, facendo di quest'ultimo strutturalmente un pittore informale, al contrario del nostro che invece si serve della pittura di segno e materia per sviluppare il discorso in altre direzioni. Fautrier aggira il problema del Cubismo senza farsene toccare, mentre de Staël lo affronta e cerca di risolverlo come «intensificazione luminosa dello spazio»<sup>169</sup>:

se un Fautrier si rivela intimamente, finalisticamente informale, se cioè rivela la sua volontà di volgere le spalle a un'eventuale visione come a un tradimento della percezione esistenziale (non per nulla è stato detto che per Fautrier l'esistenza precede l'essenza), qui è il punto in cui invece Staël interpreta la propria astrazione, il proprio paziente arbitrio, come la via verso una certezza, prima che verso una visibilità, che attende tanto l'essenza della cosa in sé quanto l'occhio del riguardante che non è più testimone, ma attore, in questa navigazione al "large"<sup>170</sup>.

È una conseguenza diretta di questa impostazione che si ponga, a corollario, il problema della «vitalità interiore della materia pittorica»<sup>171</sup>, come la definisce Russoli, ovvero quella «energia della materia formativa delle cose, di una vitalità organica che assume tutti gli aspetti della realtà quotidiana, e che trova misteriosa rispondenza negli atteggiamenti spirituali e stati d'animo

<sup>166</sup> Piero Bigongiari, *Nicolas de Staël, il pittore del primo giorno della creazione* [1960], in idem, *Dal barocco all'informale*, Bologna, Cappelli, 1980, pp. 263-289.

<sup>167</sup> Ivi, p. 263.

<sup>168</sup> «Il fatto che Staël, partendo dalle sfaccettature cubistiche, ne annulla la fitta analisi della abolita terza dimensione, cioè la molteplicità, sul piano, dei punti di vista, in una forza plastica delle stesure che tendono a portare in luce, per sovrapposizioni e incroci e incastri, il senso tutto presente, tutto operante in loco della annullata profondità» (ivi, p. 265).

<sup>169</sup> Ivi, p. 268.

<sup>170</sup> Ivi, p. 267.

<sup>171</sup> Russoli, *Percorso di Nicolas de Staël*, cit., p. 17.

dell'uomo»<sup>172</sup>. È proprio lo smagrimiento della pittura a costituire il punto di stacco fra de Staël e la situazione informale: non soddisfatto del risultato raggiunto, che pure aveva in sé una sua compiutezza nella materia<sup>173</sup>, egli doveva secondo Russoli alleggerire l'impasto pittorico per superare una struttura codificata del dipinto<sup>174</sup>. Prima di arrivare a questo punto, però, la sua pittura consentiva ad alcuni cronisti di annoverarlo come uno dei primi "tachisme"<sup>175</sup>, sebbene, diversamente da molto informale, arrivasse a una pittura comunicabile: giunto al cuore di quella libertà espressiva che poteva dare l'informale, insomma, non gli sarebbe rimasto che ristabilire un contatto con le cose<sup>176</sup>.

Su questo punto, come già ricordato, si basava il confronto de Staël-Morlotti, già proposto da Landini, e ripreso da Rubiu, anche se per negarlo: fra i due, infatti, non può esserci che un confronto generico ed esteriore: «in Morlotti è la natura ad imporre il suo spazio all'immagine, in modo che questa è come strozzata sul nascere, costretta a subire l'arresto di un oggetto che s'è costituito per suo conto, nella subitanea traiettoria emotiva dell'evento fenomenico», mentre «de Staël mira a "costruire" lo spazio, mira ad una spazialità autonoma che abbia in se stessa un'urgenza espressiva tale da evocare la metafora poetica della natura; al miracolo di una forma astratta che astratta non è, ad una tensione emotiva che sia insieme pura contemplazione, come il fuoco sotto la cenere»<sup>177</sup>. Il confronto, ovviamente, si instaura in merito alla stagione più astratta del pittore francese, quella più vicina a una materia modellata a spatola per giustapposizione di tocco e di impasto: la sola, in effetti, in cui sia possibile un confronto fra i due. De Staël, tuttavia, non è mai stato un "naturalista", ed è distante, osserva Rubiu, dall'idea di una parete vegetale che porti in sé una memoria di natura. Allo stesso tempo, egli non è nemmeno propriamente informale, poiché in quella costruzione del quadro per accostamento di appezzamenti di colore-materia c'è una intenzione di restituzione spaziale, anch'essa assente, in quella fase, nella ricerca del pittore di Imbersago. La sua ricerca, insomma, sarebbe andata nella direzione indicata da Poliakoff, anche se per distaccarsene subito e arrivare alla fase matura dei paesaggi elaborata a partire dal 1951. Fra questi, porta ad esempio la *Composizione su fondo bianco* del 1951: «un istinto infallibile guida de Staël nel comporre il

---

<sup>172</sup> Ibidem.

<sup>173</sup> «nel giro paurosamente breve di pochi anni, il percorso di de Staël non si è arrestato mai. Sembrava un raggiungimento perfetto [...] ma forse il pittore vi sentiva ancora qualcosa di prestabilito, di un ordine troppo astratto, di una sintesi ancora elementare» (Ivi, p. 21).

<sup>174</sup> «La materia pittorica doveva alleggerirsi, farsi fluida, trascorrente, sempre più carezzata da una luce esterna senza perdere di valore strutturale. Sempre disponibile a fermare l'impressione, l'incontro casuale con la cosa vista che commuove» (Ivi, p. 22).

<sup>175</sup> Salvi, *I gabbiani del pittore de Staël*, cit.

<sup>176</sup> «Giunto al cuore di quella "liberazione" astrattista in cui si era immerso per ricercare oltre lo schermo delle apparenze mutevoli e convenzionali una sostanza luminosa e vibrante, unitaria e permanente del reale, de Staël si trova a dover ristabilire un contatto, a dover risalire verso una ricostruzione più concreta e comunicabile» (Ibidem).

<sup>177</sup> Rubiu, *La mostra di de Staël*, cit.

sommesso fraseggio dei bianchi, la dolcezza estenuata dei grigi e dei rosa, in accordo con la forza ritrovata di un rosso e di un verde-viola, o di un nero sordo come un grido rientrato»<sup>178</sup>.

Su questo punto si innesta anche l'articolata analisi di Cesare Brandi, che in quello stesso periodo sta dando alle stampe il suo saggio su *Segno e immagine*, dove il problema de Staël andrà a intrecciarsi con Fautrier, Hartung e altri artisti di quella temperie<sup>179</sup>. La vicenda di de Staël raccontata a Torino, secondo Brandi, mostra non solo la grande statura del pittore, ma è anche un monito sui pericoli di un ritorno alla figurazione dopo un felice periodo astratto. Del suo percorso, infatti, il critico senese predilige la stagione intorno al 1950-1952: una stagione totalmente astratta, in cui il pittore cerca la «spazialità del colore». E sarebbe impossibile, per lui, risalire dall'astratto al figurativo per la via dell'Impressionismo:

In queste sue macchie vagamente quadrate o rettangolari, dove si è tentati di riconoscere subito un impianto, più che cubista, costruttivista, in realtà il tassello del colore non è mai tassello; si frangia ai bordi, si lacera al centro, scopre in rosso, se verde, in azzurro se giallo, e scopre altri colori ancora, tenuissime controcampiture, quasi invisibili, ma tali da garantire alla zona cromatica, al tassello, un'emergenza, un alone spaziale<sup>180</sup>.

Vale la pena di confrontare questo passo di Brandi con la prosa lirica e ispirata, e in questo caso più limpida che in altri passaggi, di Bigongiari, per il quale la *tache* cromatica corrisponde a una sutura, a un punto di congiunzione in cui i vari appezzamenti di colore, nella loro stratificazione, vanno a congiungersi, ma senza un preciso e intenzionale progetto:

C'è un vero e proprio abbandono al caso nel lasciar crescere tali suture che sostituiscono sempre più la linea decisa delle masse coloristiche: è la materia che si smaglia, ma calma, e rivela il fondo, dice che resiste, in sé: pare di sentire il crac dello spezzarsi di questa banchisa cromatica [...]; e insieme già la sutura acquista il valore di stesura non compatta, è la stesura dello "hasard", in cui il colore si mescola con quello delle stesure sottoposte, e si arricciola, si sfrangia profondo<sup>181</sup>.

Il problema della "macchia", sviluppo concettuale del concetto di "tache", conduce a interrogarsi sul problema del rapporto materia-luce, cioè su come l'impasto possa esprimere una luminosità interna al pigmento, e come questa luce si trasformi e si intensifichi nel momento in cui il pittore

---

<sup>178</sup> Ibidem.

<sup>179</sup> Sulla ricezione e le implicazioni filosofiche di *Segno e immagine* si veda Paolo D'Angelo, *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*, Macerata, Quodlibet, 2006, 109-126.

<sup>180</sup> Cesare Brandi, *La mostra di de Staël*, "Il Punto", 28 maggio 1960; ripubblicato in Idem, *Scritti d'arte*, a cura di Vittorio Rubiu Brandi, Milano, Bompiani, 2013 pp. 1055-1058.

<sup>181</sup> Bigongiari, *de Staël*, cit., p. 273.

assottiglia la stesura cromatica. Anche in questo caso, con linguaggio differente, Brandi e Bigongiari si avvicinano. Per Bigongiari:

in Staël la luce solidificata attraverso il colore [...] non perde con le stesure piatte, soprammesse a colpi di spatola, nelle loro tumefazioni che appunto inglobano la molteplicità dinamica di cui è fonte l'oggetto nel suo venire incontro al soggetto, che significa venire incontro al suo stesso stato soggettivo, l'infinita violenza della sua fenomenologia costitutiva, né perde le mille vibrazioni entro cui, come una materia madreporica, arriva alla superficie significante del quadro<sup>182</sup>.

Per Brandi, invece:

La luce non inchioda le zone cromatiche al fondo, ma questo fondo diviene composto di strati ora opachi ora trasparenti, ora intercettanti, ora illuminanti. La condizione del quadro astratto come ultima e finale applicazione della famosa definizione di Maurice Denis, cede di fronte ad una superficie che non è più superficie, ma una condizione spaziale continuamente sollecitata a *manifestarsi in qualcosa*, a coagulare in un'immagine concreta. Sicché accade che quando de Staël reimmette, in questa immaginazione perfettamente spazializzata, densa, ricca, carica di luci mobili come di fra le nuvole, un contenuto manifesto, inevitabilmente, invece di addensare semplifica, invece di scavare più a fondo, dà come una sezione, uno strato, uno dei tanti che ne aveva la primitiva immagine. L'attenzione a non ritagliare il tassello o la zona, che altro era se non la ferma volontà di non sottrarre, con una spazialità bidimensionale, la segreta, pregnante, spazialità di luce e di colore, di fondo che è figura, di figura che è sfondo? Ebbene, codesta attenzione per cui le zonature di de Staël sono state studiate su Rembrandt e Velasquez, *guardati da vicino*, ancora più che su Braque o su Bonnard, ad un tratto cede quando nella zona del tassello, viene reimmessa la figurazione. Di colpo, che sian pere o bottiglie o cuccume, innegabilmente si ritagliano, si stagliano sfilacciandosi, ma perdendo il peso specifico che, quando ancora non si erano materializzate come bottiglie o cuccume, avevano posseduto<sup>183</sup>.

Era il problema posto dall'ultima stagione di de Staël, quella dei paesaggi seguiti al viaggio in Italia e alla forte impressione sull'artista della luce meridiana della Sicilia. È proprio grazie a queste tele che la critica più orientata verso esiti figurativi tende a dare credito a de Staël. Marziano Bernardi, ad esempio, guardando la *Spiaggia* del 1954, afferma addirittura che il precedente diretto di queste opere deve essere riconosciuto in Manet<sup>184</sup>. È quasi scontato, invece, che le preferenze di De Micheli vadano a questa stagione del pittore, ai paesaggi siciliani e alle nature morte: rispetto alle opere in cui si possono trovare eco di Magnelli, Braque e Matisse, infatti, De Micheli preferisce il de Staël che gli fa pensare a Soutine e Turgieneff. Quest'ultima stagione, comunque, avrebbe riscattato de Staël dal "decadentismo" informale, da cui sarebbe uscito «per risalire al contatto

<sup>182</sup> Ivi, p. 281.

<sup>183</sup> Brandi, *La mostra di de Staël*, cit.

<sup>184</sup> Bernardi, *La mostra di Nicolas de Staël*, cit.



autentico con quell'esigenza di riaffermazione del reale che urge nella parte più vitale dell'arte moderna»<sup>185</sup>.

Al contrario Rubiu riconosce in queste opere un continuo rimando ad altri maestri, in cui però le stesse proposte trovano una più felice compiutezza formale: «l'insieme di queste ultime opere ricorda sempre qualcosa di più risolto e di più assoluto: Morandi per le "Bottiglie", Bonnard per i "nudi", sin'anche Marquet per i "battelli"<sup>186</sup>. L'intuito di de Staël è tale che gli riesce subito di cogliere l'idea pittorica di quei maestri ma il dirottamento della cultura d'immagine è stato forse troppo repentino perché gli riuscisse di adeguarla, senza fraintenderla, alla visione che gli era propria». Non era nuovo il confronto fra de Staël e Morandi: è un suggerimento di Arcangeli, confluito poi nella monografia su *Morandi* scritta fra 1961 e 1963, ma già anticipato nel 1960<sup>187</sup> e poi ripreso dalla critica successivamente<sup>188</sup>. Arcangeli parlava di un analogo senso «della zona stratificata» fra il Morandi del 1936 e il de Staël del 1953, una «zona stratificata, spesso, che combatte aspramente con la zona contigua, ne nascono, al limite, profili solidi e inquieti, traiettorie dibattute»<sup>189</sup>. Solo Piero Bigongiari, come fa notare Zambianchi, ha raccolto puntualmente questo riferimento arcangeliano, quando annota che de Staël può essere accostato al pittore di Grizzana, «in cui le semplicitatissime tacche materiche sono però tutte vibranti del loro individuale concretere col tempo, lungo e mentale, del lavoro pittorico, della dimora nel lavoro, ch'è dimora nel farsi dell'oggetto»<sup>190</sup>. Eppure, se nel lungo saggio dello scrittore toscano il riferimento è esplicito, non escluderei che questo confronto fosse presente nelle idee di Russoli, per vie diverse, quando si riferiva, nell'introduzione al catalogo, a un «cammino della scoperta dell'eterno nel momentaneo: e non un eterno razionalisticamente o misticamente ipotizzato»<sup>191</sup>. E da queste parole, verosimilmente, deve essere scaturita l'immagine, proposta da un giornalista anonimo, di un de Staël "metafisico" che supera la semplice impressione del colore e dell'oggetto grazie a una luce «sottilissima» e che «trascende davvero»<sup>192</sup>.

Fra le analisi più lucide scaturite da questa mostra, infine, vi sono le pagine scritte da Carla Lonzi lette per l'edizione radiofonica de "l'Approdo"<sup>193</sup>, dove si pone in aperto disaccordo con

<sup>185</sup> De Micheli, *de Staël: il pittore del ritorno alla realtà*,

<sup>186</sup> Rubiu, *La mostra di de Staël*, cit.

<sup>187</sup> Zambianchi, *Aspetti della ricezione critica di de Staël in Italia*, cit., p. 50

<sup>188</sup> *ivi*, p. 52 nota 56

<sup>189</sup> Francesco Arcangeli, *Documenta 60* [1960] in Idem, *Dal Romanticismo all'informale*, II, Torino, Einaudi, 1977, p. 392, poi confluito nella monografia su Morandi del 1964 (ora Idem *Giorgio Morandi. Stesura originaria inedita*, a cura di Luca Cesari, Torino, Allemandi, 2007, p. 399).

<sup>190</sup> Bigongiari, *Nicolas de Staël, il pittore del primo giorno della Creazione*, cit., p. 272.

<sup>191</sup> Russoli, *Percorso di Nicolas de Staël*, cit.

<sup>192</sup> *La pittura metafisica di de Staël*, "L'Italia", 11 maggio 1960.

<sup>193</sup> Carla Lonzi, *Nicolas de Staël a Torino* [1960], in Idem, *Scritti sull'arte*, a cura di Lara Conte, Laura Iamurri e Vanessa Martini, Milano, et al., 2012, pp. 189-194.

Landini<sup>194</sup> (e sorvola sul saggio di Russoli) a cui oppone una lettura del pittore equidistante sia dai tentativi di avvicinarlo alla pittura realista, nelle cui file, fin da subito, aveva cercato di arruolarlo il neorealismo italiano<sup>195</sup>, sia dal tentativo di sradicarlo dal problema esistenziale dell'informale, riconoscendo anzi in lui un drammatico momento di crisi dei mezzi della pittura e del rapporto con la propria tradizione di origine:

Il problema di de Staël [...] si pone come elaborazione di un nuovo principio di visione, dallo spazio predeterminato del Cubismo a un nuovo spazio insorgente contemporaneamente al manifestarsi dell'oggetto. Comincia a questo punto per de Staël quell'"operazione-Cézanne" alla quale affidava il compito di operare un'impossibile sutura: in effetti la percezione naturalistica è impotente a cogliere altra realtà che quella che il naturalismo si era prefissato e che oggi, come la scienza, la filosofia e tutta un'evoluzione moderna del pensiero hanno dimostrato, appare insufficiente e superata. A mio avviso, quindi, de Staël non compie una scelta che rappresenti un superamento dell'angoscia esistenziale, ma di fatto rende operante tale angoscia all'interno di un sistema classico, di corrispondenze razionali tra l'uomo e il mondo, impegnandosi a fondo in una situazione culturale che non gli offre soluzioni. Da questa condizione di tensione ("a combustione lenta"), di logoramento e di impegno risolvendosi tutto nella prassi pittorica [...] scaturisce un'invenzione di linguaggio la cui razionalità concreta si sviluppa nella contraddizione operante tra quell'"incoscienza dell'impossibile" che costituisce l'impasse della sua cultura e un'inquietudine sempre più aggressiva e insieme disarmata<sup>196</sup>.

Il suo problema è lo stesso che si pone Wols nei confronti della tradizione, anche se di segno opposto ("per difetto" nel tedesco, "per eccesso" nel francese, secondo la Lonzi<sup>197</sup>). La tradizione da cui de Staël deve staccarsi, infatti, è proprio quella Fauve e cubista su cui si era arenata la sua generazione; ma il suo superamento non è da intendersi come ritorno alla realtà, in quanto la sua apertura al problema non è «sulla realtà, ma su un ideale di realtà, di bellezza e di ordine che ha avuto in Matisse (e in Bonnard) forse l'ultimo legittimo e incrollabile interprete»<sup>198</sup>. Ma i tempi, rispetto a quella lezione, sono cambiati, e il percorso dell'artista su quei sentieri della ricerca di un linguaggio visivo si sono fatti solitari: Matisse faceva da caposcuola a una tendenza, de Staël va alla ricerca di un referente riconoscibile che gli consenta di recuperare un punto di contatto e di comunicazione con un pubblico. Ma lo strumento di questa ricerca, come nella radice Fauve e cubista basilare al suo lavoro, rimaneva il colore:

<sup>194</sup> «mi pare una forzatura cercare di interpretare la sua tematica in termini di superamento e di sbocco dell'angoscia esistenziale mediante un elemento di "scelta" consapevole che ordini il caos della coscienza assediata (come, peraltro polemicamente, scrive il Landini) in quanto il modo di procedere di de Staël lo intendo sostanzialmente eversivo rispetto a quei problemi e avviato su tutt'altro binario» (Ivi, p. 190).

<sup>195</sup> «Non mancava di elementi a favore il neorealismo italiano quando, in cerca assai pressante di alleati, ha scambiato per una conferma realistica l'opera di de Staël che, in effetti, ne è la smentita più clamorosa, forse perché scoppiata proprio all'interno del sistema» (Ibidem).

<sup>196</sup> Ivi, p. 191.

<sup>197</sup> «il suo problema è il contrario di quello di Wols che cerca un *ubi consistam*; per de Staël si tratta di disancorarsi» (Ivi, p. 191).

<sup>198</sup> Ivi, p. 192.

L'invenzione pittorica di de Staël è [...] una materia colorata, sontuosa e vergine, vibrante per un imperativo totale che trova nella luce la sua analogia più diretta. Tale materia, improntata allo stampo cubista nelle cui scansioni costruttive de Staël l'aveva insinuata mediante il solvente luminoso in un movimento di levitazione e di dilatazione che aveva alla fine annullato la nozione spaziale preesistente, nel periodo non figurativo libera veramente una "necessità" interiore che ha le sue radici molto in profondo dove, in un nodo complesso, le contraddizioni si compongono<sup>199</sup>

.

---

<sup>199</sup> Ibidem.

## **VI. Ultimo atto di una stagione**

### **VI.1 "Francia-Italia" va a Parigi.**

Marella Agnelli doveva essere fermamente decisa nel suo proposito di portare "Francia-Italia", di cui sta per diventare presidente<sup>1</sup>, a Parigi. Organizzare una mostra del genere, con le sole risorse italiane, non era semplice specialmente da un punto di vista finanziario. In una nota non firmata (forse di Viale) si legge infatti:

Per quanto si sia sempre cercato con tutti i mezzi di limitare le spese (e l'organizzazione e l'opera del Museo Civico è tutta al servizio di "Pittori d'Oggi – "Francia-Italia") il bilancio così ridotto di "Pittori d'Oggi – "Francia-Italia" non consente l'organizzazione di mostre d'altissimo livello, una efficiente propaganda, e tanto meno la possibilità di portare le mostre in Francia. – Per questo maggior impegno occorrerebbero entrare almeno doppie delle attuali. – Se la prossima "biennale" si farà presso la Galleria Civica, si avrà, io penso, una notevole diminuzione di spese per i locali, il telefono, la luce, la custodia etc. etc.; ma l'importante sarebbe accrescere il numero e l'apporto degli Amici.

Il ruolo della Francia per Torino, tuttavia, era ancora centrale: ne è un segnale il desiderio di realizzare una mostra di Géricault nell'autunno del 1960, con la collaborazione di Testori<sup>2</sup>, e lo ribadisce l'allestimento della collezione permanente della GAM, che poteva vantare l'unica selezione di artisti francesi contemporanei presente in Italia, radunata nella sala NUMERO. Lo stesso Lassaigue si era felicitato con Viale per la buona riuscita de «la salle française dans les collections de votre nouveau Musée» e riferiva di aver parlato positivamente con Dorival degli spazi espositivi di cui la GAM poteva disporre: pur non avendo ottenuto da Dorival un impegno, aveva comunque avuto l'impressione che questi fosse ben disposto a organizzare delle mostre presso il museo<sup>3</sup>. Dalla stessa lettera, di fine aprile 1960, si apprende che il progetto di trasferimento in Francia della mostra è in corso. Lassaigue riferisce di aver riscontrato l'interesse di Raymond Nacenta, il titolare della galleria Charpentier di Parigi, e prospetta a Viale alcune possibilità: fare la medesima esposizione a Torino e a Parigi, oppure riservare una sala, in coincidenza con l'anno di

---

<sup>1</sup> Grosso rinuncerà al suo ruolo di presidente in settembre (Grosso al Comitato, Torino, 13 settembre 1960, AMC, SMO 559).

<sup>2</sup> Scrive Viale alla Nasi: «Mentre spero che si possa aprire la mostra di Delaunay a fine mese; ed è ormai sicura per i primi di aprile quella importantissima di de Staël, per la mostra autunnale di Géricault, ho comunicato per telefono al dott. Testori, che ne è profondo ed entusiasta conoscitore, l'idea e chiesto lo stesso aiuto che egli mi ha dato per la mostra di Gaudenzio a Vercelli, del manierismo piemontese e lombardo e del Tanzio da Varallo qui a Torino. Ne ho avuto affidamento con l'intesa di approfondire l'argomento e le possibilità in un nostro incontro i prossimi giorni» (Vittorio Viale a Umberta Aimone Marsan Nasi, 15 febbraio 1960, AMC, SMO 559).

<sup>3</sup> Lassaigue a Viale, 23 aprile 1960, AMC, SMO 559.

svolgimento di "Francia-Italia", nel contesto dell'esposizione annuale di Parigi, agli italiani già presentati a Torino .

È evidente uno sbilanciamento nei modi di gestione della mostra e nel significato che la manifestazione poteva assumere: se la rassegna di Torino nasceva con una veste istituzionale e con uno spirito di identità civica, la controparte francese stava proponendo come corrispettivo una mostra presso una galleria, ridimensionando l'evento nelle dinamiche dell'iniziativa privata. Dalle lettere di questo momento emerge l'indecisione da parte francese nella riformulazione della mostra e nel modo di collocarla all'interno degli interessi di una galleria. La programmazione di Nacenta era incentrata soprattutto sulla promozione e valorizzazione dell'École de Paris -in un'accezione estesa, comprendente l'ultima generazione vivente- cui aveva dedicato anche un impegnato volume documentario<sup>4</sup>. In quel contesto si trattava di conciliare gli artisti che la galleria abitualmente esponeva con delle presenze estranee, e avvalendosi della collaborazione di due commissioni ufficiali che andavano a perdere, in quel contesto, il loro ruolo critico. Dopo una riunione con Cogniat, Nacenta avrebbe a questo punto proposto di invitare un gruppo di artisti italiani, già presenti a "Francia-Italia", all'esposizione annuale della Galleria Charpentier, riservando una sala in fondo alla galleria, e tenendo quindi i due ambiti separati, come una mostra più piccola all'interno di una mostra più grande<sup>5</sup>. Del resto, fa notare Lassaigue, si sarebbe trattato in ogni caso di una iniziativa privata, in un galleria privata.

Alla fine, Nacenta darà la propria disponibilità a realizzare la mostra, ma secondo precise modalità: la commissione italiana avrebbe dovuto scegliere, in piena libertà, cinquanta-sessanta opere, una o due per pittore a sua discrezione, in modo da bilanciare gli inviti francesi, stimati dal gallerista sulla sessantina, tutti o con un quadro di grandi dimensioni, o con due di dimensioni più piccole<sup>6</sup>.

Frattanto, Viale e Carluccio si erano dati da fare per stabilire, ancora una volta, un canone di artisti da "esportare" a Parigi. È Carluccio stesso a stilare la lista, anzi tre liste di artisti da invitare, cercando «di meditare la scelta con riguardo a quelle espressioni che sono in sé più originali e che comprendono altre minori»<sup>7</sup>. Il primo gruppo comprendeva Afro, Ajmone, Becchis, Breddo, Burri, Carmassi, Cassinari, Chighine, Corpora, Davico, Dova, Fasce, Gentilini, Guttuso, Levi Montalcini, Licata, Mandelli, Moreni, Morlotti, Paulucci, Radice, Romiti, Ruggeri, Saroni, Scanavino, Spinosa, Vacchi, Vedova; il secondo Bendini, Bertini, Brunori, Cagli, Chiti, Dorazio, Ferroni, Galvano, Garino, Lattes, Levi Carlo, Maccari, Mafai, Meloni, Pancaldi, Pirandello, Pulga, Raspi, Reggiani,

<sup>4</sup> Raymond Nacenta, *Ecole de Paris. Son histoire, son époque*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1960, edito nello stesso anno in italiano: Idem, *La Scuola di Parigi. I pittori e l'ambiente artistico di Parigi dal 1910*, Novara, De Agostini, 1960.

<sup>5</sup> Lassaigue a Viale (?) 19 maggio 1960, AMC, SMO 559.

<sup>6</sup> Lassaigue a Viale, 30 luglio 1960, AMC, SMO 559.

<sup>7</sup> Carluccio a Viale, 24 luglio 1960, AMC, SMO 559.

Rossi, Saetti, Santomaso, Scialoia, Tamburi, Soffiantino, Vaglieri; il terzo Barbaro, Cartolini, Borra, Brindisi, Cantatore, Carletti, Casorati Pavarolo, Castelli, Ciangottini, Dalla Zorza, Fieschi, Fini, Frunzo, Gasparini, Guglielminetti, Marcucci, Martina, Maughan Casorati, Menzio, Migneco, Omiccioli, Parzini, Carol Rama, Romagnoli, Scroppo, Tancredi, Zigaina, Zotti. In questo elenco si potevano leggere anche il nome di Lucio Fontana, poi depennato, e di Peverelli. Un elenco molto lungo e articolato, solo di artisti viventi, che teneva conto di un assortimento sia generazionale sia di area geografica, ma che doveva fare i conti con la successiva imposizione da parte di Nacenta di non invitare più di venticinque artisti con due o tre opere l'uno<sup>8</sup>. Ma le idee dovevano andare incontro a un rapido mutamento. Carluccio, infatti, doveva aver pensato di includere anche gli amati Licini e Spazzapan, rinunciando solo per la difficoltà di reperire le opere<sup>9</sup>. Ipotizza poi di includere Vacchi («e faremmo un piacere ad Arcangeli, mi pare»<sup>10</sup>) e si orienta, immedesimandosi nella mentalità degli artisti, nel senso della selezione francese:

Penso anche che sia forse meglio articolare anche la nostra rappresentanza nel senso di quella francese, quanto a numero di opere. È probabile che molti pittori preferiscano esporre una bella opera di notevole dimensione piuttosto che tre ciascuno di un metro di base.

la procedura degli inviti si mette subito in moto, arrivando i consensi di Cassinari<sup>11</sup>, Guttuso<sup>12</sup> e Franco Francese<sup>13</sup>. Difficile, invece, avere un'adesione immediata da Lucio Fontana:

Ringrazio Lei e il Comitato per l'onore concessomi invitandomi – e se dipendesse da me solamente Le avrei già spedito la mia adesione, invece debbo mandare il vostro invito al mio mercante di Londra, anzi le sarei grato se lo facesse anche Lei direttamente [...], sono legato con un contratto e tutte le decisioni d'esporre devono essere prese assieme. Io spero che tutto vada a buon fine, la ringrazio nuovamente e distintamente la saluto<sup>14</sup>.

Ancora più difficile, oltre al reciso rifiuto da parte di Moreni<sup>15</sup>, convincere Emilio Vedova: essere costretto entro dimensioni inferiori al formato abituale dei suoi quadri non lo garba, come non lo

<sup>8</sup> Lo riferisce Viale a Carluccio, riferendogli di una precedente lettera di Lassaigue (Viale a Carluccio, 3 agosto 1960, AMC, SMO 559).

<sup>9</sup> Carluccio a Viale, 5 agosto 1960, AMC, SMO 559.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Cassinari a Viale, 8 agosto 1960, AMC, SMO 559.

<sup>12</sup> «Farò tutto il possibile per essere presente degnamente, benché sia un po' in alto mare con il lavoro e a corto di quadri», Guttuso a Viale, 9 agosto 1960, AMC, SMO 559).

<sup>13</sup> Franco Francese a Viale, 17 agosto 1960, AMC, SMO 559.

<sup>14</sup> Lucio Fontana a Viale, 15 agosto 1960, AMC, SMO 559. Fontana si riferisce a Robert Tunnard della McRoberts & Tunnard di Londra, a cui fa cenno Fabrizio Dentice: «A Londra un grande mercante, la ditta McRoberts & Tunnard, che ha Fontana in esclusiva per tutto il mondo contro uno stipendio mensile, lo sta aspettando per farlo viaggiare ancora. Finirà in qualche museo degli Stati Uniti, o nella raccolta d'un divo del cinema, o d'un agrario brasiliano» (Fabrizio Dentice, *Denaro al muro*, Milano, Rizzoli, 1964, p. 33).

<sup>15</sup> «Mi scusi se rispondo solo ora all'invito per l'esposizione "Francia-Italia" a Parigi. Sono desolato – ma impegni presi in precedenza mi impediscono di poter disporre delle tele che mi si chiedono. Poi non ho in questo momento quadri con

convince ignorare i nomi degli altri partecipanti<sup>16</sup>. Non gli doveva bastare, evidentemente, la risposta di Viale che erano stati invitati ventiquattro pittori e che, data la limitatezza delle sale, lo spazio era uguale per tutti<sup>17</sup>, costringendo Viale, di fronte all'incalzare del pittore, a replicare che «è una mostra di alto rilievo, e Lei non può mancare. Lei mi chiede i nomi dei pittori partecipanti: di fatto sono quelli che vengono sempre invitati in mostre di importanza, e alcuni giovani. Caro Vedova, come è divenuto diffidente!!! Si fidi dei buoni amici e di chi apprezza e ammira la Sua pittura»<sup>18</sup>.

È sempre più invadente, invece, la presenza dei mercanti. Carluccio e Viale si trovano a dover concordare sia con gli artisti sia con i galleristi che li rappresentano: Romiti, ad esempio, fa inviare le sue opere dalla galleria La Loggia di Bologna<sup>19</sup>; Parzini, invece, non spedisce finché non ha il placet di Beatrice Monti, direttrice della milanese Galleria dell'Ariete<sup>20</sup>; i quadri di Dova, invece, dovevano essere stati prestati da Enzo Pagani della Galleria del Grattacielo<sup>21</sup>, quelli di Vacchi dovevano dalla romana Galleria Odyssia di Federico Quadrani<sup>22</sup>.

Carluccio gira vorticosamente fra Torino, Milano e Bologna per ottenere le opere e le adesioni. A fine agosto, infatti, solo sedici artisti hanno aderito: confida nella risposta positiva da parte di

---

dimensione inferiore al metro. Se Lei lo ritiene opportuno potrebbe prestare la tela verticale bianca proprietà del museo di Torino che Lei dirige – mi dispiace» (Mattia Moreni a Viale, 26 agosto 1960, AMC, SMO 559).

<sup>16</sup> «Loro conoscono le dimensioni sempre notevoli delle mie opere e non mi sarà quindi facile costringerle ad uno spazio così limitato. Mi consenta di chiederle quanti altri artisti sono invitati con me per la mostra in questione, e di sapere se lo spazio concesso è uguale per ciascuno di noi o se vi è giustamente, in qualche modo, una gerarchia. Dico giustamente perché non parlo di gerarchia di valore, ma di dimensioni: credo infatti che si dovrà tenere conto delle dimensioni abituali usate dall'uno o dall'altro artista» (Vedova a Viale, 16 agosto 1960, AMC, SMO 559).

<sup>17</sup> Viale a Vedova, 22 agosto 1960, AMC, SMO 559.

<sup>18</sup> Viale a Vedova, 1 settembre 1960, AMC, SMO 559. Vedova si decide alla fine di partecipare inviando un'opera appartenente a un collezionista, e pertanto non vendibile (8 settembre 1960, AMC, SMO 559), che si apprenderà in seguito appartenere alla collezione di Nino Festa di Milano, ed essere costituita da un dittico: *Intolleranza n. 2* e *Intolleranza n. 3*, del 1960 («il quadro che ho notificato fa parte di un vero "dittico", in quanto sono due opere dentro uno stesso sentire, e nate insieme» 9 settembre 1960, AMC, SMO 559). Il quadro, però, incontra una proposta di acquisto che spiazzava il collezionista: «Il quadro che interessa alla Galleria Charpentier fa parte di un dittico intitolato dal pittore "Dell'intolleranza" e il secondo quadro si trova presso di me. La Sua richiesta mi prende proprio alla sprovvista per il fatto che questo quadro non ha soltanto un valore per me dato dall'artista, ma ha anche un valore perché completa la mia collezione. Ad ogni modo, se la Galleria Charpentier è interessata all'acquisto, bisognerebbe tener conto del valore del quadro, che presso l'autore è di L. 1.200.000, e del prezzo del mio sacrificio per cui vorrei fosse pagato al limite minimo di L. 1.500.000 netto per contanti» (Nino Festa a Viale, 18 novembre 1960). Dalla galleria giungono richieste anche per altre opere a cui Viale risponde comunicando che i due Licini, i due Spazzapan e *L'uomo vegetale* di Birolli non sono in vendita, mentre sono in vendita Burri per 3.300.000 lire, Carmassi per 270.000, Guttuso a 900.000, Moreni a 1.300.000, Romiti a 250.000, Ruggeri a 400.000 e Vacchi per 1.000.000 (Viale a Nacenti, 16 novembre 1960).

<sup>19</sup> Si tratta di: *Piccolo mattatoio*, 1957, cmq 50x70; *Composizione*, 1960, cm 45x60; *Tavolo*, 1954, cm 75x55 (Romiti a Viale, 12 settembre 1960, AMC, SMO 559).

<sup>20</sup> Luigi Parzini a Viale, 15 settembre 1960. Si tratta di *Con bianco*, 1960, cm 92x100 e *Due forme su verde*, 1960, cm 162x146 (Beatrice Monti della Corte a Viale, 26 settembre 1960, AMC, SMO 559), di proprietà della galleria, che chiede inoltre di essere menzionata come prestatrice (28 settembre 1960, AMC, SMO 559).

<sup>21</sup> Viale a Enzo Pagani, 21 settembre 1960, AMC, SMO 559.

<sup>22</sup> Federico Quadrani a Viale, 17 ottobre 1960, AMC, SMO 559.

Davidò e di Radice, ma resta in dubbio su Afro e Burri<sup>23</sup>. Da una lettera del 31 agosto a Viale<sup>24</sup> si ha un tracciato dell'intensità dei suoi spostamenti e degli incontri: è stato a Velate per scegliere insieme a Guttuso un dipinto e «un grandissimo disegno»; ha in programma di andare a Milano il 2 settembre sperando di incontrare Cardazzo ed effettuare la scelta delle opere di Gentilini e Scanavino (mettendo però da parte anche due o tre tele di Capogrossi come riserva, nel caso ci fosse qualche defezione<sup>25</sup>); il 3 settembre andrà a Bologna da Romiti. Nel frattempo ha sentito Sergio Vacchi, che si divide fra Bologna e Roma, e che ha pregato Burri di non rifiutare la sua adesione, trattandosi di una mostra molto selezionata. Carluccio, poi, contava di andare anche a Roma per Afro, mentre il 9 o 10 settembre lo aspettavano Franco Francese e Tino Vaglieri (non presente in mostra)<sup>26</sup> a Milano. Frattanto contava di definire sia il prestito di Birolli sia quello di Licini. Riuscirà a mettere a segno quasi tutti gli obiettivi, persino quello, che pareva impossibile, di avere un'opera di Burri, assicurando alla mostra parigina *Ferro T.59* di Burri, mentre, non ottenendo nulla da Afro, al suo posto vengono spediti un quadro di Chighine e uno di Carmassi<sup>27</sup>.

Doveva parere uno scherzo di cattivo gusto, a questo punto, la comunicazione da parte della Galleria Charpentier che per ragioni di spazio si trovava costretta a ridurre la partecipazione per ogni artista, sia francese sia italiano, a una sola opera, dando a ciascuno due metri e mezzo di parete<sup>28</sup>.

C'erano tutte le premesse perché quella mostra rimanesse un episodio isolato.

## **VI.2 Pittori d'oggi per un centenario.**

Il meccanismo di "Francia-Italia" si sta visibilmente incrinando: la formula, così ben congeniata, sembra non funzionare più, e i critici non riescono più a mettersi d'accordo fra di loro, nonostante la compagine si sia ridotta: Cogniat e Lassaigue per la Francia, Viale e Carluccio, con Arcangeli e Franco Russoli per l'Italia. Stanno facendo il loro ingresso nell'orbita della GAM per vie e in momenti diversi, Russoli stesso e Giuseppe Marchiori. La presenza del primo, in particolare, si sta facendo sentire più pressante: Viale, già durante l'elaborazione di "Pittori d'oggi" 1959, e poi soprattutto per l'antologica di de Staël, gli aveva accordato piena fiducia, meditando anche,

---

<sup>23</sup> Carluccio a Viale, 29 agosto 1960, AMC, SMO 559.

<sup>24</sup> Carluccio a Viale, 31 agosto 1960, AMC, SMO 559.

<sup>25</sup> L'8 settembre, Cardazzo, da Milano, ha già inviato le notifiche per Capogrossi, Gentilini e Scanavino (AMC, SMO 559).

<sup>26</sup> Vaglieri invierà troppo tardi il quadro «poiché ho pensato di riprenderlo. Questa è la ragione del mio ritardo» (Vaglieri a Viale, ante 12 ottobre 1960, AMC, SMO 559), ma non potrà più essere incluso, a quelle date, nella mostra (Viale a Vaglieri, 12 ottobre 1960, AMC, SMO 559).

<sup>27</sup> Viale a Marella Agnelli, 6 ottobre 1960, AMC, SMO 559.

<sup>28</sup> Lettera circolare di Vittorio Viale agli artisti invitati, 26 ottobre 1960, AMC, SMO 559.



andando in pensione nel 1965, di cedere a lui la direzione della nuova galleria. In precedenza, il tentativo di portare Arcangeli a Torino aveva avuto esito del tutto fallimentare.

Anche il divario fra i lavori francesi e la commissione italiana si è fatto maggiore. Alla fine di marzo Cogniat ha già un elenco di artisti da invitare<sup>29</sup>, e ha programmato una mostra di opere della parigina collezione Nyarchos, che comprendeva opere dagli Impressionisti alle avanguardie storiche, come una conferma di quella continuità di sviluppo con le ricerche del presente. Dall'elenco si evince ancora una volta il peso giocato dalla Galerie de France, che accorda il prestito di Gishia, Hartung, Manessier, Singier e Pignon, a cui poi fanno coda Yves Alix, Bazaine (Galerie Maeght), Beaudin (Galerie Louise Leiris), Bissière (Galerie Jeanne Bucher), Bores (Galerie Louis Carré), Chastel, Clavé, Cottavoz (Galerie Art Vivant), Estève (Galerie Volland-Galanis), Gischia (Galerie de France), Hayden (Galerie Suillerot), Lapique (Galerie Volland-Galanis), Lanskoy, Le Moal, André Masson (Galerie Louise-Leiris), Ozenfant (Palais de Provence, Cannes), Poliakoff, de Staël (Galerie Jaques Dubourg). A parte anche una lista di scultori: Giacometti, Zadkine, Chauvin e Lipsi.

Un caso a parte, invece, è l'invito, fin da subito, di Balthus, che dal suo osservatorio di Villa Medici a Roma, di cui è direttore, è sicuramente il più "italiano" dei pittori francesi, e il cui lavoro interessa direttamente anche Carluccio. Il suo interessamento diretto in tal senso è testimoniato da una lettera dei primi di maggio di Viale ad Arcangeli sugli sviluppi organizzativi<sup>30</sup>. La corrispondenza riguardo a queste fasi, però, è sempre meno fitta: non c'è più una rete di rapporti così intensa da tenere unita, e fra Torino e Milano sopperiscono le riunioni *de visu*. Solo Arcangeli, più lontano e intento alla travagliata stesura del suo libro su Morandi, ha bisogno di qualche aggiornamento periodico. Prima del 2 maggio, Russoli è stato a Torino, offrendo l'occasione di un incontro fra i tre commissari e Marella Agnelli per discutere dell'organizzazione generale della mostra. In primis si pone il problema della retrospettiva:

Per le due retrospettive, Russoli ha preso contatto con Marino che pareva ben disposto, ma che è partito poi per la Germania senza dare una risposta definitiva. Russoli lo ricercherà in modo da avere una risposta. Carluccio a sua volta si è occupato di Balthus e da conversazioni avute, pare che ci siano delle buone probabilità. Fra qualche giorno Balthus sarà a Roma, e sarà possibile parlargli direttamente.

A mia volta, lasciati passare la gran burrasca e il dramma che ha vissuto la Francia, penso domani di poter definire qualcosa con l'incaricato del Signor Nyarchos a Parigi.

Come sai, si era deciso di non prendere la collezione Thompson; ma il Signor Beyeler, al quale ho telefonato più volte, ormai insiste per l'esposizione al Museo di Torino, e poiché vi sono pezzi notevolissimi, vedrò come potrò cavarmela, magari con una selezione da

<sup>29</sup> Cogniat a Viale, 31 marzo 1961, AMC, SMO 577.

<sup>30</sup> Viale ad Arcangeli, 2 maggio 1961, AMC, SMO 577.

presentare in concomitanza con "Francia-Italia" entro al Museo! È questione di spazio ed inoltre di possibilità e di forze personali mie a fare tante cose!<sup>31</sup>

È da parte italiana, dunque, che si pensa anche alla retrospettiva francese, facendo cadere l'attenzione su un artista del tutto avulso dagli orientamenti critici di Cogniat e Lassaigue. Balthus, anche per il suo stretto rapporto con l'Italia e con Villa Medici, è un caso atipico nel panorama francese di quel momento, ma molto congeniale a una certa idea di pittura e di figurazione a cui Carluccio comincia ad essere sensibile: non si parla ancora di abbinargli un omaggio a Massimo Campigli, ma è evidente che il confronto andrà a spostarsi su una comune suggestione di arcaismo, di "gusto dei primitivi" e di eco "mediterranea". Il problema principale, ancora una volta, sono gli spazi: bisogna fare i conti con un nuovo ambiente (la GAM), in cui la mostra non è mai stata ospitata, e che obbliga a ripensare strutturalmente l'esposizione. Oltretutto, nel 1961 cadeva il centenario dell'Unità d'Italia, a cui Torino non poteva rimanere indifferente, e che anzi deve essere presa in considerazione anche nel taglio da dare alla manifestazione:

E vengo alla questione essenziale di "Francia-Italia". Per la retrospettiva da dieci anni si era compilato un elenco di trenta artisti, a ciascuno dei quali, dopo lunga discussione, si era prospettato di rivolgere l'invito prima per tre opere, e successivamente per circa quattro metri di parete. Si era pensato poi di aggiungere alle stesse condizioni alcuni artisti giovani che non erano mai stati a "Francia-Italia", e dei quali tu hai presentato un elenco con le tue proposte.

Ripensandoci, contro questa impostazione della mostra ci sono delle difficoltà. Per quanto riguarda i locali della Galleria d'arte moderna, ritengo che non possano contenere una mostra così ampia (circa trecentottanta quadri). E volendo restare ai 30 nomi della retrospettiva decennale, qualcuno ha giustamente osservato che per la parte nostra si sarebbe rimasti ai soliti nomi ricorrenti alle Biennali, ai premi Marzotto e così via senza carattere e senza novità.

Il dott. Carluccio ha inoltre molto insistito sul concetto che, essendo fallita l'organizzazione della Mostra del Barocco e quindi l'unica grande manifestazione d'arte delle Celebrazioni del '61, conveniva, a rimedio, presentarsi in "Francia-Italia" con un panorama il più ampio possibile dell'arte del nostro tempo. Parla e riparla, discuti e ridiscuti (dalle 15 alle 19,30) si è arrivati a delineare una impostazione che in relazione allo spazio disponibile rendesse possibile la presentazione dei 10-15 pezzi della Nyarchos, delle due personali, della retrospettiva decennale e dell'assunto tradizionale dei nuovi apporti. Per questi due ultimi impegni si è compilato l'elenco indicativo di nomi che ti allego. [...] Si avrebbe un panorama amplissimo dell'arte del nostro tempo. Ogni artista sarebbe naturalmente rappresentato con una sola opera. So che è un punto nel quale non sarai molto d'accordo; ma la Presidente, che ha esaminato con favore la cosa, e noi speriamo che tu convenga in questa soluzione imposta dalle considerazioni che ti ho già indicato<sup>32</sup>.

Segue l'elenco dei sessantadue nomi, in cui si ritrovano quelli proposti da Arcangeli: gli "ultimi naturalisti" (Becchis, Bendini, Carmassi, Cassinari, Dova, Fasce, Giunni, Levi Montalcini, Mandelli, Moreni, Morlotti, Parzini, Romiti, Ruggeri, Saroni), informali in senso stretto (Tancredi,

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Ibidem.

Vedova, Afro, Scanavino, Spinosa, Pisani, Paulucci, Turcato), artisti in cui, pur senza un'adesione manifesta, arcangeli poteva aver intravisto una contaminazione della pittura di gesto (Guttuso), e infine altri che stanno mettendo a punto delle ricerche di superamento dell'informale recuperando una nuova idea di figura: non è ancora avvenuto, infatti, lo scontro fra Arcangeli e Sergio Vacchi (che il critico ha ancora incluso nel suo elenco), e anche artisti come Guerreschi, Peverelli, Vaglieri, Novelli, Vespignani, e Bergolli, all'inizio degli anni Sessanta, sono giunti alla loro prima maturità stilistica. Ma l'elenco di Viale riporta anche altri nomi che completano il panorama dei nuovi pittori, seguendo la linea proposta da Arcangeli e integrandola (Ajmone, Bionda, Brunori, Chighine, Martina, Rambaudi, Scialoja, Scordia, Gianquinto, Perilli, Meloni, Licata), sia includendo le istanze spazialiste e nucleari (Baj, Crippa, Fontana, Dangelo), più un certo numero di artisti avulsi da apparentamenti di correnti come Corrado Cagli, in pieno eclettismo, Cantatore, Carena, il surreale Franco Gentilini, Zoran Music, e un allora giovane Sughi, e senza dimenticare infine la componente torinese, da Davico a Galvano al giovane Giacomo Soffiantino, le cui prime mostre erano avvenute sotto l'ala di Carluccio. E sempre al critico torinese si deve attribuire un appunto, fuori elenco, che ricorda di includere gli scomparsi Birolli, Licini, Soldati, Spazzapan: gli stessi, in fondo, che aveva cercato di includere, senza successo, nella mostra di Parigi e che, come spiega Viale a Cogniat, si era pensato di riproporre essendo stati fra gli artisti più esposti nel decennio di "Francia-Italia"<sup>33</sup>.

L'idea non piace però ad Arcangeli, che si sente lontano e trascurato dai due torinesi, che si stanno legando a Russoli escludendolo in qualche modo dalle decisioni finali. Dalla sua replica a Viale chiaramente una generica insofferenza sia nel merito delle scelte, che ha trascurato un'armonia "regionale" nella scelta degli inviti, sia riguardo al sistema delle grandi mostre, all'impossibilità di scegliere le opere:

Caro Viale,  
perdonami, ma non sono d'accordo. Mi pare che l'elenco dei 62 nomi sia un grosso 'sottaceto', e son convinto che la mostra non sarà per niente bella. Se, oltre all'eccessivo eclettismo e dispersione, si aggiungeranno anche cattive scelte da parte degli artisti (molti dei quali son cattivi già di per se stessi), staremo freschi; dato che non potremo mica controllarli tutti 62. Io ho avversione sempre maggiore per queste grosse fiere, comunque – dato che voi a maggioranza e a mia insaputa – avete deciso così, passi. Una volta che questo cattivo criterio è prevalso, potevate tuttavia pensare anche a Bologna; io ero assente, a la colpa non era mia perché non sapevo niente<sup>34</sup>.

Non doveva aver gradito, della lunga lettera di Viale, un accenno ai lavori per la Biennale di San Paolo: a "Pittori d'oggi", in fondo, erano state accolte molte delle proposte di Arcangeli, mentre quelle di Viale per San Paolo –Arcangeli presente- non erano state accolte dalla relativa

<sup>33</sup> Viale a Cogniat, 2 maggio 1961, AMC, SMO577.

<sup>34</sup> Arcangeli a Viale, 3 maggio 1961, AMC, SMO577.

commissione. Più dello screzio personale e delle rivalse di campanilismo, però, conta il giudizio di Arcangeli sulla situazione artistica della nuova generazione

Tu lamenti S. Paulo del Brasile, tuttavia – perdona – dovresti calcolare che io, presente, ho avuto 5 artisti, tu, assente, ne hai avuti 4; e non sono disposto, non per campanilismo, ma per mia magari errata ragione critica, ad ammettere una superiorità artistica di Torino su Bologna: 4 artisti su 20, vuol dire un quinto degli invitati. Lo scultore l'hai avuto (Cherchi, e non ne avevi proposti altri); l'incisore anche (Calandri); per la pittura Paulucci era già stato invitato due volte, Davico è un nome attualmente in Italia inesistente, Soffiantino io non l'ho sostenuto perché la sua recente personale alla Loggia me lo aveva mostrato in fase stanca ed eclettica, Ruggeri è entrato, sia pur col disegno, ma dopo tutto è l'unico, e il concetto di disegno è attualmente così elastico che è quasi come se fosse stato invitato con dei dipinti; la Paola Levi è entrata, soprattutto, perché mi sono battuto io per lei, dato che ne ho forte stima. Non vedo perché tu debba lamentarti tanto<sup>35</sup>.

Ad Arcangeli, in particolare, non va a genio il fatto che la nuova arte bolognese, che per lui è l'ultima propaggine di una gloriosa tradizione artistica su cui ha impostato, longhianamente, il proprio pensiero critico, sia stata trascurata:

Sì, le mie proposte saranno state quasi totalmente accolte, però su 10 nomi di bolognesi che avevo fatti ne son rimasti 4 (Mandelli, Bendini, Romiti, Vacchi – tutti nomi quasi canonici, dopo tutto): 4 su 62, caro Viale, non vorrete mica scherzare. Mi ricordo, quando feci una mostra di gruppo a Torino, Bussola, primi del '55, portai 10 pittori con tre quadri a testa (Corsi, Mandelli, Ciangottini, Pancaldi, Bendini, Romiti, Vacchi, Pulga, Ferrari): un pittore che allora a Torino era abbastanza quotato (Ghiglione, se non sbaglio) mi disse: a Torino 10 pittori così non li abbiamo. Credo che avesse ragione, e che le cose lo abbiano dimostrato. In ogni caso, ora mi vedo con 4 bolognesi contro 12 torinesi (e passi, dato che siete la città che organizza), 14 romani, 22 milanesi; no, no, caro Viale, non posso sottoscrivere. Ho lavorato finora con tutto l'impegno e con sforzo d'equità, ho costituito la base di discussione coi miei primi due elenchi (penso di avervi indicato in Angeli e in Di Blasio due nomi nuovi di buona classe; e sono ormai introvabili), e adesso mi vedo la valanga dei Crippa Baj Dangelo (di cui gli ultimi due autentici fresconi), invitato un pittore come Licata che non esiste più, esclusi tutti gli spoletini, neanche un bolognese (e ne avevo indicati tre, tutti di buona, se non eccellente classe) fra 16 nomi nuovi. Non ti sembra un po' troppo? E poi, su questa base larghissima e di assai incerto livello, l'esclusione di Santomaso e di Corpora diviene, ad esempio, un partito preso, non una scelta critica. Insomma, ho troppe obiezioni. Scusami, ma è così. Ripeto, ho lavorato con tutto l'impegno, e, piuttosto che far la parte del becco bastonato nella mia città, che come città d'arte merita molto, preferisco dimettermi, e le responsabilità ve le prenderete voi.

Adesso ho finito il mio sfogo (e, ti assicuro, avrei bisogno d'un po' di tranquillità per finire il mio Morandi, che è – dopo tutto – il primo libro della mia vita). Non ho intenzione di dar le dimissioni, mi dispiacerebbe troppo. D'altra parte, per lettera le mie controproposte son troppo complicate, e come discuterle? Non potreste far lo sforzo di radunarci a Milano questo sabato – per me lo spostamento a Torino, se non voglio perder due giorni invece d'uno, è massacrante – per l'ora di colazione da Russoli? Io la mattina dovrei lavorare ad altra cosa, ma verso le 12,30, 13 verrei a Brera. Appunto perché la formula a un quadro è così pericolosa, bisogna stare attenti che gli artisti invitati siano relativamente sicuri, e non ci tradiscano; non si può mescolare troppo le acque. Perdonami

---

<sup>35</sup> Ibidem.

la sincerità, sai che ti voglio molto bene e che ti stimo molto. Ma, se questa riunione non si potesse fare, ti prego veramente di considerarmi dimissionario<sup>36</sup>.

La situazione deve aver poi trovato una riappacificazione: Arcangeli non si dimetterà, anche se l'elenco finale degli artisti presenti alla mostra non muterà più di tanto. Fra maggio e giugno, nell'impossibilità di avere Marino Marini, deve essersi poi affacciata l'ipotesi di una mostra di Massimo Campigli. Frattanto, se Arcangeli poteva aver sofferto, in precedenza, di pressioni da parte dei pittori bolognesi, Russoli si trovava a dover raccogliere i desideri e le insistenze dei milanesi. Meloni, in particolare, ambirebbe, per suo tramite, ad essere invitato<sup>37</sup>. Si poteva far leva, come sempre, sul fatto che non tutti gli invitati avrebbero aderito, permettendo altre proposte: «sì, per Meloni» scrive Arcangeli, «può anche star bene, anche se non ho nessun entusiasmo particolare», ma a quel punto desidera che si includa Virgilio Guidi, troppo spesso dimenticato, a suo dire, dai colleghi<sup>38</sup>, ma che a lui sembra ancora valido: «Anche in una recente mostra a Bologna, m'è parso ancora vivo, e anzi più geniale del famoso ma noiosissimo Campigli»<sup>39</sup>. In seconda battuta, poi, rilancerà la proposta di invitare De Gregorio e Raspi (non presenti), in modo da avere una valida rappresentanza spoletina: tenendo presente che la mostra coincideva con l'anno di celebrazioni per l'unità nazionale, questo avrebbe dato un respiro unitario al panorama della penisola. Pur scusandosi degli sfoghi, però, Arcangeli ribadisce che questa volta «abbiamo radunato troppa gelatina, gradevole forse, ma poco consistente. Questo mi fa star male»<sup>40</sup>.

L'organizzazione di questa edizione, tuttavia, si mostra piuttosto confusa: di alcuni artisti sono arrivate persino le opere, mentre alcuni non hanno nemmeno risposto all'invito, come Burri (di cui presterà un'opera una non meglio precisata galleria privata), Afro (di cui verranno esposte le opere in deposito alla GAM), Corpora e Santomaso (per quest'ultimo rimedierà La Bussola)<sup>41</sup>. Stranamente immediata, invece, arriva la risposta di Lucio Fontana, che accetta senza fare cenno al suo mercante londinese<sup>42</sup>, che però interviene poi nella selezione delle opere stesse<sup>43</sup>. Non è privo di significato, da questo punto di vista, il fatto che Cardazzo non venga interpellato circa la partecipazione di Fontana, nonostante lo stretto rapporto fra i due che ha portato a ipotizzare

---

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> Viale a Arcangeli, 24 giugno 1961, AMC, SMO577.

<sup>38</sup> Arcangeli a Viale, 27 giugno 1961, AMC, SMO577.

<sup>39</sup> Ibidem. Nella stessa lettera Arcangeli propone poi di aggiungere il pescarese Elio di Blasio, Bendini e Pirro Cuniberti.

<sup>40</sup> Arcangeli a Viale, 29 giugno 1961, AMC, SMO577.

<sup>41</sup> Viale a Marella Agnelli, 2 agosto 1961, AMC, SMO577.

<sup>42</sup> Lucio Fontana a Viale, 13 giugno 1961, AMC, SMO577.

<sup>43</sup> Lucio Fontana a Viale, 14 giugno 1961, AMC, SMO577. Questa lettera è commentata anche in Silvia Bignami, *Lucio Fontana, le plus parisien des artistes italiens*, in *Lucio Fontana e "l'artventure" parigina*, a cura di Silvia Bignami e Jacopo Galimberti, Milano, Scalpendi, in corso di stampa.

l'esistenza di un contratto dell'artista con il gallerista del Naviglio<sup>44</sup>, che invece viene interpellato sia per il prestito dei tre artisti con cui aveva un regolare e documentato contratto di esclusiva (Capogrossi, Scanavino e Gentilini)<sup>45</sup> sia, insieme a Bergamini, riguardo alla mostra di Campigli: entrambi i galleristi, stando a uno sfogo dello sconsolato Viale, sarebbero «inafferrabili»<sup>46</sup>. Anche a Parigi, scrive sempre Viale, ci sono problemi: arriveranno Hartung e Manessier, ma non ci saranno, come invece Viale avrebbe desiderato, Bazaine, Clavè, Estève e Dubuffet, mentre la mostra di Balthus «promette di diventare un grande avvenimento»<sup>47</sup>.

### **VI.3 Progetti francesi e desiderata italiani.**

Nella già ricordata lettera a Cogniat del 2 maggio<sup>48</sup>, oltre a sottoporre a lui e a Lassaigne un parere circa l'opportunità di confrontare Marino Marini e Balthus, Viale esternava al collega francese le difficoltà nel definire la formula di questa edizione, da una parte per la limitatezza degli spazi espositivi della galleria, dall'altra per l'intenzione di proporre, accanto alla collezione Nyarchos, un panorama vasto dell'arte di oggi e le due retrospettive del decennale (per le quali era stata fatta una lista di trenta nomi). Ma da parte italiana c'è il desiderio di rivedere anche alcuni pittori francesi che si erano incontrati nel corso del decennio. Fra coloro che avevano già partecipato, ad esempio, Viale esprime il desiderio di rivedere Asse, Bertholle, Calmettes, Charchoune, Nallard, de Kermadec, Deyrolle, Dufour, Duthoo, Friedlander, Garbell, Loutre, Marchand, Minaux, Poliakoff, Rebeyrolle, Schneider, Tailleux, Ubac, Ger e Bram Van Velde, Vasarely, Dumitrescu, Maryan, e in più Dubuffet, Fautrier, Messenger, Lorjon.

Il nome di Fautrier, qui, non è casuale: l'anno precedente, infatti, aveva ricevuto, insieme ad Hartung, il premio alla XXX Biennale di Venezia. Una edizione complessa e chiacchierata, che vedrà, unico caso, l'assegnazione di entrambi i riconoscimenti a due pittori, rinunciando a quello per la scultura, ed entrambi ad artisti francesi: un premio andrà ad Hartung, l'altro a Fautrier. Il primo si poteva apprezzare, con un gruppo di opere che poi sarebbero andate a Parigi per una mostra alla Galerie de France, nel padiglione francese, ancora una volta organizzato da Cogniat, che

---

<sup>44</sup> Luca Massimo Barbero, *Carlo Cardazzo e Lucio Fomana*, in *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte*, catalogo della mostra (Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 1 novembre 2008-9 febbraio 2009) a cura di Luca Massimo Barbero, Milano, Electa, 2008, pp. 229-255.

<sup>45</sup> Cardazzo a Viale, 23 giugno 1961, AMC, SMO577.

<sup>46</sup> Cfr. Viale a Marella Agnelli 2 agosto 1961, AMC, SMO577. Soltanto il 24 di agosto, da Albisola, Cardazzo avrebbe inviato l'elenco delle opere di Campigli per la mostra e gli indirizzi dei relativi proprietari da cui ritirarle. Si tratta, per maggior parte, oltre a sei tele di proprietà del Naviglio stesso e tre di Bergamini, di opere di collezionisti milanesi: una di Jesi, tre di Cesare Tosi, tre di Prospero Guarini, tre di Bestaggini, una di Nino Pagani e tre di Carlo Capricci (Cardazzo a Viale, 24 agosto 1961, AMC, SMO577).

<sup>47</sup> Viale a Marella Agnelli, Torino, 2 agosto 1961, AMC, SMO577.

<sup>48</sup> Viale a Cogniat, 2 maggio 1961, AMC, SMO577.

in catalogo ne compie un significativo elogio: «Ci sono [...] in lui delle confluenze d'istinti e di sentimenti che danno un valore affatto particolare alle sue ricerche, e le fanno sfuggire a qualsiasi definizione strettamente nazionale. Fin dal 1922, egli ha affrontato i problemi dell'arte non figurativa; e quindi vi dimostra una maestria che fa di ogni suo quadro una vigorosa affermazione, qualcosa di fermo, di compiuto come un'evidenza o una certezza. Il suo disegno [...] graffia nervosamente la tela e impone dei segni ad un tempo meditati e istintivi. Davanti alle sue opere, si subisce un senso di dominio, un'attrazione ossessiva e imperiosa, persino un po' magica, ma senza niente di malefico, perché tutta quella forza –contenuta ed esplosiva– è dominata da una grande purezza».

La sala personale di Fautrier, assai discussa, era invece ospite del padiglione centrale, su iniziativa della commissione italiana e il diretto interessamento di Argan in quanto membro della giuria. La completa estraneità da parte francese a questa iniziativa si percepisce nelle parole dello stesso Cogniat a Gian Alberto dell'Acqua, il 15 gennaio 1960:

De différents côtés j'ai entendu dire que vous pensiez réserver une salle à un ensemble d'œuvre de Fautrier, vous m'obligeriez en me disant ce qu'il en est de ce projet, et aussi en m'indiquant si, éventuellement, vous pensez faire appel à d'autres artistes français. Ceci, non par désir d'être indiscret, mais simplement pour que nos programmes ne fassent pas double emploi<sup>49</sup>.

Dell'Acqua replica il 30 gennaio dicendo che in effetti il comitato di Esperti della Biennale aveva proposto una mostra speciale dedicata a Fautrier, senza specificarne i “mandanti”<sup>50</sup>. Ma la mostra del pittore degli *Otages*, fortemente spinta da Guido Le Noci e da Giuseppe Ungaretti, non doveva piacere nemmeno ai francesi, se aveva suscitato lo sdegno di Zervos, confidato per lettera a Russoli: «Je me suis arrêté à Venise pour voir la Biennale qui m'a semé une régression attristante. De plus, j'ai pris connaissance des intrigues si basses en rapport avec les prix. Je suis persuadé que si la Biennale ne résiste pas aux pressions intérieures et extérieures, elle est vouée à une fin lamentable»<sup>51</sup>.

Sta di fatto, in ogni caso, che a data 1961 il nome di Fautrier era ormai accreditato, godeva del consenso della critica italiana, e non poteva più essere ignorato, tanto più che il suo gallerista di riferimento, Guido Le Noci, è a Milano e conosce bene i membri della commissione. L'artista stesso, del resto, eviterà di avere rapporti con Cogniat, rimandandolo al suo gallerista per qualsiasi esigenza, come se la questione non lo riguardasse, a ulteriore conferma dei rapporti tutt'altro che

<sup>49</sup> Cogniat a Dell'Acqua, 15 gennaio 1960, ASAC, Padiglioni, busta 12.

<sup>50</sup> Dell'Acqua a Cogniat, 30 gennaio 1960, ASAC, Padiglioni, busta 12.

<sup>51</sup> Christian Zervos a Russoli, 25 ottobre 1960, AMC, SMO577.

cordiali fra il pittore e l'ispettore del Louvre<sup>52</sup>. Nel caso di Jean Dubuffet questo diventerà ancora più esplicito: il pittore, infatti, declina l'invito, ma rispondendo a una precisa richiesta da parte di Marella Agnelli. Lo diverte il fatto di essere stato definito "maestro":

Les termes de "Maitre" ou "Maestro" m'apparaissent liés à une conception de l'artiste qui fut celle de la Renaissance mais qui est à l'opposé des positions prises par mes travaux, lesquels tendent à appeler l'attention sur l'art modeste de l'Homme du Commun, étranger à tout registre de "Magister"<sup>53</sup>.

Nonostante la dimostrazione di ossequio da parte italiana, tuttavia, non può accettare l'invito, esternando senza remore il proprio disappunto verso i due commissari francesi:

Je vous remercie bien vivement des termes très obligeants de votre lettre au sujet de mes peintures. Je voudrais de tout cœur donner satisfaction mais il ne m'est vraiment pas possible de participer à une exposition organisée par M. Cogniat et M. Lassaigue, alors que l'un et l'autre ont toujours manifesté mépris et aversion pour mes travaux et l'ont, en plusieurs occasions, exprimé – de manière très insolente et déplaisante – dans des articles les journaux. Je vous demande instamment de ne pas m'en tenir rigueur<sup>54</sup>.

Tutto questo, però, non scuote più di tanto i due organizzatori, dalla cui corrispondenza non affiora nemmeno un accenno ai due pittori, come se spettasse alla parte italiana, e non a loro, interessarsi di questi artisti, che evidentemente non sentono l'esigenza di dover invitare.

Piuttosto, Cogniat e Lassaigue non apprezzano, per le stesse ragioni addotte da Arcangeli, l'idea di proporre gli artisti con un quadro a testa: pur comprendendo i problemi di spazio e il desiderio di una panoramica vasta, Cogniat ravvisa il rischio di dare un'impressione dispersiva senza fissare l'attenzione su nulla in particolare<sup>55</sup>. Tuttavia accettano e inviano una lista complementare di nomi<sup>56</sup>, con cui si supera il tetto indicato, ma impongono la presenza degli scultori, che non ha equivalenti da parte italiana: d'altra parte, scrive sempre Cogniat, Zadkine aveva già risposto che avrebbe partecipato con tre sculture, Giacometti con due sculture e un dipinto. Pertanto, frattanto che la mostra di Balthus procede su un binario autonomo<sup>57</sup>, senza essere nemmeno contemplata negli elenchi francesi, Cogniat e Lassaigue redigono un'ennesima lista, da cui si evince una distinzione chiara fra gli artisti da loro scelti e quelli invece richiesti da parte italiana<sup>58</sup>. Nella prima

<sup>52</sup> «Fautrier m'écrit pour dire: "la notice est chez Le Noci, Galerie Apollinaire, 4 Via Brera à Milan, qui expo sera les tableaux sur son stock. Donc rien à prendre ici. Si vous voulez un double de la liste, demandez là à la galerie"» (Cogniat a Viale, 30 giugno 1961, AMC, SMO577).

<sup>53</sup> Jean Dubuffet a Marella Agnelli, 2 luglio 1961, AMC, SMO577.

<sup>54</sup> Ibidem.

<sup>55</sup> Cogniat a Viale, 12 maggio 1961, AMC, SMO577.

<sup>56</sup> I nomi proposti ora sono Prassinou (presso Galerie de France), V. Prax, Couy, Francis Bott, Revel, Busse (presso Galerie Massol), Dmtrievko (idem), Abboud (presso Galerie Raymonde Cazenave), Debre, Monteilhet (Galerie La Roue), Brauner, Vano, Istrati, Despierre, Boissonnet.

<sup>57</sup> Cogniat a Viale, 29 maggio 1961, AMC, SMO577.

<sup>58</sup> Cogniat a Viale, 1 giugno 1961, AMC, SMO577.



lista (*Artistes invités d'après le premier choix au mois d'avril*) si trovano nuovamente: Yves Alix, Bazaine, Beaudin, Bissière, Bores, Chastel, Clavé, Cottavoz, Esteve, Gischia, Hartung [cancellato], Hayden, Lappique, Lanskoy, André Masson, Manessier [cancellato], Ozenfant, Pignon, Poliakoff, Stael, Szenes, Soulages, Tal Coat, Zao-Wouki, a cui sono aggiunti a penna Singier e Istrati. Il secondo elenco (*Liste complémentaire composée d'artistes demandés par Turin: auxquels nous avons ajouté ceux qu'il nous semble utile de faire figurer dans cet ensemble*) consta invece: Couy, Brauner, Debre, Dmtrienko, Dubuffet, Dufour, Dumitresco, Fautrier, Mallard, Prassinis, V. Prax, Revel, Ubac, Geer Van Velde, Bram Van Velde, Garbell<sup>59</sup>.

Sembrerebbe che i lavori siano giunti a un punto molto avanzato, ma Viale, a luglio, si vede costretto a rimandare l'inaugurazione da agosto a settembre: per ragioni non meglio precisate, si è dovuto rinunciare ai quindici quadri della collezione Nyarchos; ma soprattutto «per i Francesi», scrive, «le mancanze sono più numerose, ma di qualche artista si pensa di trovare opere qui in Italia, in modo da non rompere il concetto del riepilogo decennale. [...] Il dottor Bertasso, recatosi a Parigi, aveva trovato ancora ben poco di fatto sia presso le gallerie, sia presso gli artisti. Solo adesso è cominciata la raccolta dei quadri!»<sup>60</sup>.

Non restano molte tracce dei successivi sviluppi, se non dal compendio in catalogo, che si apre con una breve e formale prefazione di Marella Agnelli, che richiama al passato, da Lorrain in Italia a Bernini a Versailles, per felicitarsi: «Quale migliore consacrazione dello spirito di indipendenza di questo anno se non l'esplorazione libera e ragionata delle meravigliose province dell'Arte?».

Si riaffaccia invece, fugacemente, l'ipotesi di un trasferimento della mostra a Roma, di cui lascia traccia un preventivo sottoposto dalla ditta di trasporti Züst-Ambrosetti, su indicazione di Viale, a Maurizio Calvesi, allora funzionario presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, per le operazioni di trasporto e per la successiva restituzione delle opere ai singoli prestatori<sup>61</sup>: è l'ultima traccia del tentativo di instaurare un asse di rapporti fra Torino e Roma, che resterà ancora una volta disatteso. Ma l'operazione sembrava dover naufragare prima ancora di essere messa in opera; i collezionisti stranieri cominciano a reclamare le opere, già promesse ad altre mostre, e anche galleristi non coinvolti nella mostra cominciano a farsi sentire: Gaspero del Corso, titolare della galleria l'Obelisco di Roma, aveva già chiesto indietro ai primi di ottobre (quindici giorni prima rispetto al preventivo inviato a Calvesi) reclamando le due tele di Bram Van Velde, di cui deve organizzare una mostra presso la sua galleria, sicuro, come gli avrebbe confermato Viellefond, «che

<sup>59</sup> Ibidem.

<sup>60</sup> Viale ad Arcangeli, 10 luglio 1961, AMC, SMO577.

<sup>61</sup> Züst-Ambrosetti a Maurizio Calvesi, 27 ottobre 1961, AMC, SMO577.

la mostra non sarà trasferita qui a Roma»<sup>62</sup>. Da parte delle autorità francesi, evidentemente, non doveva esserci fin da subito nessun interesse verso una maggior estensione dell'iniziativa: il decennale della mostra ha tutta l'aria di voler essere sia un compendio sia un bilancio definitivo, come si vedrà, di questa lunga esperienza.

Forse si sentivano i primi sintomi di stanchezza nei confronti di una manifestazione che cominciava ad essere fuori tempo. La formula, per la prima volta documentata anche da fotografie, è la stessa delle edizioni precedenti, e la documentazione degli archivi GAM non fa che confermare un allestimento simile a quelli descritti dai numerosi commentatori degli anni passati e visualizzare quell'intenzione di voler mescolare in un'unica fraternità gli artisti delle due nazioni<sup>63</sup>. Alcuni accostamenti, a parete, non risultano sempre chiari: se il binomio Capogrossi-Magnelli e Morlotti-Ajmone è esteriore ma evidente, è più difficile comprendere la logica che ha avvicinato due bianchissime *Attese* di Lucio Fontana a Poliakov, o la piccola combustione di Burri alla tela di Hartung di proprietà del museo. Accostamenti che dunque potevano lasciare talvolta qualche perplessità, tanto da giustificare, forse, il tono perentorio di una lettera di Guido Le Noci a Viale, fermamente intenzionato a non far sfigurare il proprio pittore:

La prego di farmi sapere il giorno dell'inaugurazione della mostra e se essa sarà preceduta dalla vernice per la stampa. In tal caso la pregherei di farmi visitare la mostra qualche ora prima di detta vernice.

Come lei sa, io curo gli interessi artistici di Fautrier, e a questo proposito desidero avvertirla che, vuole per esigenze degli ordinatori della mostra per altre ragioni inerenti al programma della stessa, se vedrò che il mio pittore –come collocazione, spazio, numero di quadri e nel catalogo –, agli occhi dell'opinione pubblica possa risultare inferiore o comunque secondo agli altri pittori francesi del suo stesso livello presenti alla mostra, ritirerò le 3 opere della stessa.

Ciò per non dare un'altra occasione a un critico torinese che al tempo della Biennale, scrisse un poco edificante articolo sull'artista e i suoi amici: s'intende poco edificante per lui, per l'articolista, dal punto di vista professionale e morale, e non certo per l'artista, ché niente può distruggere la sua grande importanza nella pittura d'oggi, nemmeno se tutti i caporali della critica formassero un esercito per muoverli [sic] contro con le bombe a mano.

Voglia scusarmi e comprendermi se per tutelare il contenuto di questa lettera mi sono servito del mezzo postale "Raccomandata"<sup>64</sup>.

Non restano tracce che Le Noci abbia dato seguito alle proprie minacce. Probabilmente è stata sufficiente la replica di Viale, che non faceva altro che riconfermare la stima in cui Fautrier era tenuto dal comitato: «Non ci è nessuna difficoltà a che Lei visiti la mostra in quell'occasione. Mi pare che non sia proprio giustificata la Sua preoccupazione sulla valutazione, indubbiamente

<sup>62</sup> Gaspero del Corso a Viale, 10 ottobre 1961, AMC, SMO577.

<sup>63</sup> Fotografie dell'allestimento di "Francia-Italia" 1960 sono pubblicate in Barbero, *Torino sperimentale*, cit., nn. 4-5, p. 156.

<sup>64</sup> Guido Le Noci a Vittorio Viale, 1 agosto 1961.

altissima, che il Comitato e le due commissioni degli inviti hanno dell'arte di Fautrier. Le tre opere che Lei così gentilmente ci ha fatto avere, avranno certamente un posto degno come merita il pittore, e nel catalogo sarà riprodotta una delle tre opere. Come Lei sa a "Francia-Italia" quest'anno vi saranno come è abitudine oltre a due retrospettive di Balthus e di Campigli, quaranta fra i maggiori artisti francesi (e fra essi Fautrier) ed altrettanti italiani presenti con tre opere»<sup>65</sup>.

Solenne e monumentale si presenta lo spazio riservato a Balthus, che in un cono prospettico scenografico si chiude con il grande *Passage du Commerce Saint-André* del 1951-1954. È il coronamento simbolico dei rapporti fra Italia e Francia in chiave di un ritorno alle origini rinascimentali italiane: lo afferma Albert Camus, in uno scritto sul pittore ripubblicato in catalogo, annotando che «les vrais peintres sont ceux qui, comme les grands Italiens, donnent l'impression que la fixation 'vien de se faire', comme si l'appareil de projection inopinément, s'arrêtait net». Lo scrittore non doveva soffrire della stessa ansia di affermazione di un primato francese che traspare dalla breve presentazione scritta da Lassaigue, che pur parlando di figure come «constructions» dominate dall'architettura che «commande leur densité physique» - che ben si sposavano con quel «miscuglio fra Creta e Seurat» coniato da Raffaele Carrieri, ricordato da Russoli in catalogo, per Campigli- si sente in dovere di ribadire la centralità di questo artista come faro per le generazioni future: «Cette exposition prouve que ce n'est pas une part isolée qu'occupe Balthus, mais qu'il peut et doit jouer un rôle important et clarificateur dans la peinture d'aujourd'hui. Bien qu'il expose très rarement et refuse de se mêler à aucun groupe, la peintre fait de son œuvre un exemple. Aux problèmes de tous, il apporte une solution valable, cohérente, durable qui n'est pas la seule possible évidemment, mais qui rejette dans le néant bon nombre de tentatives bâtarde, frelatées, qui occupent momentanément à grand renfort de publicité la scène ou la piste»

Ma le ragioni di un omaggio a questo artista si devono trovare altrove, dal momento, si è visto, che sono stati i commissari italiani a proporre una mostra dell'allora direttore di Villa Medici. Una traccia delle sue motivazioni profonde, forse, si può trovare nel breve testo di presentazione che Carluccio scrisse nel 1958 per la personale alla Galatea di Torino -dove già si era visto Francis Bacon e si auspicava di poter vedere Giacometti o Oskar Schlemmer-, in cui ricordava la prima impressione avuta, vedendo la riproduzione di una sua opera su una rivista, nel 1945: «può darsi che la pantomima malinconica e silenziosa della rappresentazione di Balthus acquistasse un rilievo particolare dal fatto che eravamo appena rientrati dall'isolamento della vita militare e dalla reclusione dei campi di concentramento. L'opera di Balthus infatti attrae con una forza magnetica in

---

<sup>65</sup> Viale a Guido Le Noci, 2 agosto 1961, AMC, SMO577.

un campo dove agiscono le memorie di tempi beati e un sentimento di sospensione di fronte agli impegni della vita»<sup>66</sup>.

Questa scelta, che poteva stare accanto alla predilezione di Carluccio per Casorati, aveva dunque una radice esistenziale del tutto estranea al progetto francese. Quest'ultimo, del resto, sembra essere giunto consapevolmente al capolinea. Hanno infatti il senso di un commiato le parole di compendio di questi *Dix ans* stilate da Cogniat per il catalogo:

Il y a maintenant dix ans que le Comité italien est venu nous demander de l'aider à réaliser les expositions de France-Italie ; dix ans qu'il nous a offert son amitié et que celle-ci ne s'est jamais démentie ; dix ans qui ont tissé entre nous des liens dont rien n'est venu menacer la solidité. Dix ans... il est tentant de faire un bilan pour confirmer à nous-mêmes le sens du travail accompli.

Nous nous étions proposés d'apporter une information aussi large que possible quant aux idées et, en même temps, très sélectionnée quant aux hommes et aux œuvres. Afin de savoir si nous avons respecté notre programme nous réunissons cette année les œuvres des artistes à qui nous avons, au cours des précédentes expositions, réservé une place un peu exceptionnelle, à ceux pour lesquels nous avons constitué des ensembles assez importants pour permettre d'avoir une vue plus ample sur leur création. Nous y avons ajouté quelques-uns de ceux qui nous semblent devoir prendre place dans la suite de cette enquête, toujours ouverte vers l'avenir.

Ainsi l'exposition de cette année nous apparaît-elle comme étant la conclusion de nos choix antérieurs pour que nous sachions si le homme en qui nous avons cru ont aujourd'hui l'audience qu'il nous avaient semblé devoir mériter ; pour savoir si leur œuvre a su convaincre et conquérir un plus large public.

Nous y pourrions voir la preuve de la constante vitalité de l'École de Paris ; mais la défense d'un nationalisme artistique n'entre pas ici dans nos intentions. L'intimité que nous avons acquise avec les artistes italiens nous impose de dépasser ce limites.

Le temps de grandes transformations que nous vivons ne laisse les individualités se développer que dans leur accord avec des aspirations plus générales et, si des formes artistiques qui on paru révolutionnaires, ont fini par être acceptées, c'est parce qu'elles répondaient à ce qui était attendu, espéré, mais encore informulé. Notre bilan a donc plusieurs aspects. Il est d'abord, ainsi que nous l'avons dit, un bilan d'amitié mais aussi un bilan d'expériences communes, d'interrogations proposées pendant dix ans et qui trouvent aujourd'hui leur réponses. Celles-ci ne dépendent plus de nous; le public a désormais la parole et, par sa présence, son accueil, il nous dira notre échec ou notre réussite; encore que la confiance qu'il nous a si largement témoignée depuis le début nous soit déjà mieux qu'une promesse.

#### **VI.4 Panoramica della pittura straniera moderna.**

Rispondendo alle minacciose richieste di Le Noci, a riprova del fatto che Fautrier, per cui tanto si accalorava, era stato tutt'altro che trascurato, Viale argomentava:

Può rincrescere che qualche critico torinese non abbia compreso Fautrier e la sua pittura, ma questo non significa niente. Lo stesso forse può avvenire per chi legga (non se l'abbia a male) "Il Corriere della Sera".

---

<sup>66</sup> Luigi Carluccio, *Balthus* [1958], in Idem, *La faccia nascosta della luna. Scritti scelti*, a cura di Roberto Tassi, Torino, Allemandi, 1983, p. 208.

Mi permetto di far presente che nella recente mostra della "Pittura straniera nelle collezioni italiane", tenutasi a questa Galleria, erano esposte sei importanti opere di tutti i periodi di Fautrier! È una indicazione ampiamente dimostrativa dell'apprezzamento e dell'ammirazione di altri torinesi per l'artista<sup>67</sup>.

Pochi mesi prima di "Francia-Italia", infatti, Viale aveva accolto l'idea del critico veneziano Giuseppe Marchiori che, dopo aver visitato e studiato numerose collezioni private italiane, traendone un grosso volume per le edizioni Pozzo<sup>68</sup>, aveva proposto, nell'ottobre del 1960, di allestire una mostra<sup>69</sup> che facesse *pendant* con quella dell'arte moderna italiana che aveva inaugurato la galleria<sup>70</sup>. «Le faccio questa proposta», scrive, «con la certezza di trovare un materiale in parte inedito, non pubblicato nel libro che ho dedicato alle collezioni italiane».

Il volume della Fratelli Pozzo, infatti, doveva fare da guida quasi palmare alla mostra. Non era, e non sarebbe potuto esserlo, un vero e proprio libro sul collezionismo, nonostante il tentativo di Marchiori, nelle prime pagine del volume, di stilare una prima fisionomia delle generazioni del collezionismo italiano, dall'esempio di Egisto Fabbri alla generazione di Panza, Pomini e Monzino, passando attraverso il caso di «un mecenate illuminato»<sup>71</sup> come poteva essere Riccardo Gualino e «un collezionista, con intenzioni di storico»<sup>72</sup> come Pietro Feroldi. La sua attenzione, però, doveva soffermarsi a più riprese su Cavellini come esempio di svolta del gusto e il contrasto fra la generazione dei collezionisti che si erano fermati a Morandi e quelli, come Cavellini, che vedevano nel collezionismo una forma di militanza e di sostegno delle "forze vive" della loro generazione. Su questo punto, Marchiori associa disinvoltamente gli artisti italiani e quelli francesi acquistati da Cavellini, come un fatto naturale tanta doveva essere la vicinanza con cui Birolli e Bazaine, Manessier e Hartung potevano essere accomunati sotto un'unica etichetta. Non era tuttavia intenzione di Marchiori tracciare le dinamiche degli scambi e i modi in cui le collezioni si sono formate: si limita a registrare un crescente interesse per l'arte straniera, che si intreccia con l'arrivo della nuova pittura americana. Solo nel caso del contrasto fra Fautrier e Dubuffet, in quel momento molto più attuale e più nuovo, agli occhi del pubblico italiano, rispetto alla *peinture de tradition française*, si sofferma a mettere a fuoco un nesso fra collezionismo e scelte di poetica:

Si potrà cercare di definire le ragioni di una preferenza, per esempio, tra Imai e Domoto, tra Tàpies e Saura, tra Fautrier e Dubuffet. Di proposito s'è messo alla fine un dilemma difficile, a giudicare almeno dalla vasta bibliografia sui due nomi.

<sup>67</sup> Viale a Guido Le Noci, 2 agosto 1961, AMC, SMO577.

<sup>68</sup> Giuseppe Marchiori, *La pittura straniera nelle collezioni italiane*, Torino, Edizioni d'arte Fratelli Pozzo, 1960.

<sup>69</sup> *La pittura moderna straniera nelle collezioni private italiane*, catalogo della mostra (Torino, Galleria civica d'arte moderna, 4 marzo-9 aprile 1961), a cura di Giuseppe Marchiori e Franco Russoli, Torino, Pozzo, 1961.

<sup>70</sup> Marchiori a Viale, 21 ottobre 1960, AMC, SMO569.

<sup>71</sup> Marchiori, *La pittura straniera*, cit., s.p.

<sup>72</sup> Ibidem.

Il collezionismo italiano riflette la storica antitesi dell'“informel” e dell'“art brut”, attraverso i nomi di Fautrier e di Dubuffet.

Panza raccoglie Fautrier; Cardazzo e Marinotti raccolgono Dubuffet. Il mondo non crolla per questo.

L' “esprit de finesse” di Fautrier non va contrapposto all'ironia e all'umorismo di Dubuffet. L'errore consiste nell'identificare una corrente artistica col nome di un artista [...] Perché si dovrebbe opporre la grazia di Fautrier alla straordinaria vivacità intellettuale di Dubuffet, alla sua spregiudicata interpretazione del fatto pittorico?

Il collezionismo, documentando certe antitesi assurde, lascia tuttavia un'interessante testimonianza nel campo del costume<sup>73</sup>.

Nel complesso, il libro non si distingue da un normale volume di arte contemporanea, optando infatti per una divisione per artisti e tendenze senza cercare in nessun modo di restituire quella varietà di accostamenti e di predilezioni di gusto con cui quelle opere potevano essere state raccolte dal singolo collezionista. Piuttosto, come chiarirà nell'introduzione al catalogo della mostra torinese, il suo scopo non era di comporre una storia del collezionismo italiano, bensì, più semplicemente, di «far conoscere, per merito della liberalità dei collezionisti che generosamente hanno accolto il nostro invito, un considerevole numero di opere di pittura straniera moderna, per lo più quasi inedite per il pubblico, e di stabilire così una serie di suggestivi confronti di personalità spesso eccezionali e di significative tendenze»<sup>74</sup>. Insomma, come scrive in estrema sintesi nella prefazione al volume Pozzo, «i capolavori (sarebbe meglio dire le opere più significative) non sono mai nelle pubbliche gallerie. Bisogna andarli a cercare in casa di privati» e sia il volume che la mostra consentivano di rendere almeno momentaneamente accessibile a un pubblico più vasto quello che i privati avevano sotto gli occhi tutti i giorni. Ma il collezionista come fisionomia autonoma, nonostante l'arguta distinzione fatta da Marchiori fra collezionisti «sistematici» e collezionisti «arrabbiati»<sup>75</sup>, in fondo, non era l'oggetto di principale interesse: lo dimostra il fatto che molti di questi, in catalogo, si celano sotto anonime dizioni di “collezione privata”, identificabili solo tramite le richieste di prestito e il confronto fra opere pubblicate nel volume del 1960 e nel catalogo della mostra del 1961. Al contrario, come farà notare Carla Lonzi, recensendo la mostra su “L'Approdo Letterario”, «perché la cosa risultasse completamente divertente, sarebbe occorsa nel catalogo della mostra, accanto alla data di esecuzione dell'opera da parte dell'artista, la data di acquisto dell'opera da parte del collezionista, poiché è evidente che una cosa è aver comprato un Picasso nel 1935 e una cosa esserselo aggiudicato durante l'ultima asta milanese, una

---

<sup>73</sup> Ibidem.

<sup>74</sup> Giuseppe Marchiori, *Collezionisti italiani di pittura straniera moderna*, in *La pittura moderna straniera nelle collezioni private italiane*, cit., p. 14.

<sup>75</sup> Marchiori, *Collezionisti*..., cit., p. 15.

cosa aver fatto una passione per Kline tre o quattro anni fa e una cosa farla dopo l'ultima Biennale veneziana e giusto sul filo dell'onda»<sup>76</sup>

Nella prospettiva di respiro internazionale che voleva dare alla GAM, Viale non poteva che accettare di buon grado la proposta di Marchiori di convertire i frutti di un volume così impegnativo in una mostra, precisando anzi che «sarebbe opportuno tenere, sì, come nucleo principale della mostra quello che Lei ora pubblica, ma con qualche variazione e, direi, con aggiunte, che credo possibili»<sup>77</sup>. Come spigherà pochi mesi più tardi all'avvocato Gianni Agnelli, a cui chiede un contributo effettivo e un patrocinio all'iniziativa, il libro «pure illustrando un limitato numero di opere, dimostra lo spirito intelligente ed appassionato che anima il collezionismo italiano, e costituisce una vera e propria rivelazione sul gran numero e l'altissima qualità delle pitture moderne straniere europee ed extraeuropee riunite da privati. E Marchiori non ha conosciuto raccolte insigni, come ad esempio la Sua!»<sup>78</sup>.

I privati, in fondo, hanno comprato quelle opere che i musei non hanno acquisito se non in minima parte, rendendo necessario, come osserva Marchiori, il ricorso alle collezioni per poter fare il punto sullo stato dell'arte più recente. Tracciare una storia del collezionismo non era nei suoi interessi -come verosimilmente non lo sarebbe stato nemmeno nelle idee di Carluccio, con cui il critico veneziano avrà un momento di attrito, se non di aperta ostilità, proprio per la realizzazione di questa mostra<sup>79</sup>- mentre è nelle corde di Russoli, che suggerisce addirittura un ampliamento della mostra con «qualche opera acquistata da italiani in tempi nei quali il collezionismo d'arte straniera non era tanto diffuso da noi»<sup>80</sup>. Andava in questo senso, forse, la selezione di pittura del secondo Ottocento francese posta in apertura della rassegna, dalla *Négresse* di Manet a un Courbet prestato

---

<sup>76</sup> Carla Lonzi, *La pittura moderna straniera nelle collezioni private italiane* [1961], in idem, *Scritti sull'arte*, cit., p. 252.

<sup>77</sup> Viale a Marchiori, 24 ottobre 1960, AMC, SMO569.

<sup>78</sup> Viale a Gianni Agnelli, 4 gennaio 1961, AMC, SMO569.

<sup>79</sup> Russoli accenna a Viale, per lettera, alla «delicata situazione tra Marchiori e Carluccio», probabilmente dovuta a un preteso primato sull'idea di realizzare una mostra di questo genere: «Ella poi» conclude «nell'introduzione al Catalogo avrà modo, se crede, di indicare da chi e quando è nata l'idea prima di una simile iniziativa» (Russoli a Viale, 24 gennaio 1961, AMC, SMO569). Marchiori stesso, pochi mesi più tardi, chiederà a Viale, annunciandogli una prossima ripresa televisiva della mostra, «di voler spiegare bene tanto a Munari quanto a Corinati che la mostra è stata ideata e ordinata soltanto da Vittorio Viale e da Giuseppe Marchiori, con la collaborazione di Gribaudo» (Marchiori a Viale, 31 marzo 1961, AMC, SMO569). Ancora in seguito, compiacendosi del buon esito della mostra, chiederà, nei confronti di una critica ostile: «A costoro vorrei suggerire qualche cura contro il malumore o contro gli umori (morbus Carluccius), perché non hanno fatto davvero una bella figura» (Marchiori a Viale, 7 aprile 1961, AMC, SMO569).

<sup>80</sup> «Passando alle indicazioni, credo che non sarebbe male presentare qualche opera acquistata da italiani in tempi nei quali il collezionismo d'arte straniera non era tanto diffuso da noi. Oltre agli Impressionisti di Egisto Fabbri e di Sforini, a Firenze, che sono gli esempi più antichi, potrebbe aggiungere i dipinti e le incisioni e i disegni acquistati a suo tempo da Sandro Volta, Michelangelo Masciotta, Sebastiano Timpanaro, Luigi Rognoni. Altri collezionisti o comunque acquirenti di opere straniere non ricordati nel libro di Marchiori sono stati, in tempi "eroici", Carlo Frua, Gino Ghiringhelli, Luisa Feltrinelli Doria, la principessa Bassiano, la contessa Pecci Blunt. Inoltre, per restare a Milano, potrà trovare quadri notevoli dal Dr. Giuseppe Vismara, dall'Ing. Astorre Mayer, dalla principessa Francesca Ruspoli Blanc e da Raffaele Carrieri» (Russoli a Viale, 24 gennaio 1961, AMC, SMO569).

da Giovanni Testori, ai Renoir e Degas di Riccardo Gualino (rispettivamente ai numeri 5 e 7 del catalogo). Ma nel quadro complessivo, della mostra, la pittura della seconda École de Paris ha un ruolo preponderante, con un interessante nucleo di opere prestato da Jesi, non pubblicato nel volume Pozzo e suggerito da Marchiori ad ampliamento della mostra torinese<sup>81</sup>, comprendente opere di Manessier, Bazaine, Hartung e Wols, un importante gruppo di tre tele di Pierre Soulages, e una consistente selezione di quadri prestati da Cavellini, che addirittura travalica le richieste proponendo un numero di opere doppie rispetto a quelle che gli erano state richieste, aggiornando forse l'immagine della collezione rispetto alla mostra del 1957 con quadri di Tàpies e Sam Francis<sup>82</sup>. L'impressione generale data dalla mostra, stando alle parole un po' critiche della Lonzi, era di trovarsi di fronte a «una notevole sfilza di postcubisti che francamente più passa il tempo più si usurano in nomi come Manessier, Singier, e si sostengono –ma sul piano della pura e semplice classe formale- Bazaine, Estève, Bissière ecc. Grossi nuclei importanti quelli di Hartung, Wols, Fautrier, Dubuffet, Bram Van Velde, Jorn, Tobey, Pollock, Kline e gli americani in genere. Con quadri "minori" di formato e di importanza, ma di qualità, de Staël, poi gli spagnoli Tàpies, Saura, il rumeno Brauner, il cileno Matta, vari altri fino ai giapponesi, agli jugoslavi Stupica e Gliha»<sup>83</sup>.

Resta traccia di un solo visitatore d'eccezione, Gildo Caputo, che la trova «une exposition qui est passionante, non seulement pour le public italien mais, également, pour le public français qui peut constater l'interêt que les collectionneurs italiens ont porté à la Peinture Française Contemporaine»<sup>84</sup>. Da questo, anzi, derivava per lui il dispiacere che in Francia non fosse stata data notizia della mostra, tanto da averne parlato con Cassou, riferisce a Viale, «exprimant l'opinion que cette ex position mériterait d'être montrée à Paris».

## **VI.5 Epilogo**

Del lavoro di Lassaigue per portare a Parigi la mostra della *Pittura moderna straniera* non restano tracce. La stagione della pittura francese, però, sembra ormai definitivamente conclusa. Eppure,

---

<sup>81</sup> Marchiori a Viale, 29 dicembre 1960, AMC, SMO569.

<sup>82</sup> Scrive Cavellini a Viale: «sono lieto di poter collaborare alla vostra intelligente manifestazione di arte; e aderisco al prestito delle opere richieste. Ho già inviato all'amico Gribaudo le foto per il catalogo. E altre ancora, di opere che reputo assai importanti, nel caso necessitassero per rendere ancor più importante la vostra esposizione, (Hartung, Dubuffet, Sam Francis, Wols, ecc. ecc.) L'elenco glielo mostrerò Gribaudo. Mi spiace che Lei si lasci sfuggire l'occasione eccezionale dei disegni di Birolli? Si può riprendere l'argomento?» (Cavellini a Viale, 28 gennaio 1961, AMC, SMO569). Gli erano stati richiesti alcuni quadri molto noti della sua collezione, tutti già pubblicati nel 1958 nel libro *Arte astratta*, di Manessier (n. 95), Bazaine (n. 86), Ubac (n. 91), Esteve (n. 81), Winter (n. 146), Baumeister (n. 145), Saura (n. 204). A questi Cavellini suggerisce di aggiungere Poliakoff (n. 107), Dubuffet (non accettato), Jorn (n. 168), Riopelle (n. 198), Sam Francis (n. 195), Tàpies (n. 202) e Theodor Werner (n. 143). In seguito si aggiunge un altro quadro importante di Hartung, n. 100 (aggiunto nell'elenco allegato alla lettera di Cavellini a Viale del 7 febbraio 1961, AMC, SMO569).

<sup>83</sup> Lonzi, *La pittura moderna...*, cit., p. 254.

<sup>84</sup> Gildo Caputo a Viale, 21 marzo 1961, AMC, SMO569.



all'inizio del 1962 Cogniat e Viale si scambiano una fitta corrispondenza per discutere del futuro di "Francia-Italia". L'anno precedente, anzi, Cogniat intendeva incontrare Fortunato Bellonzi «pour lui parler de nos projet de liaison entre la Biennale de Paris et Turin»<sup>85</sup>. Era maturata l'idea di organizzare una esposizione di giovani pittori italiani, da cui poi scegliere una selezione da invitare ad esporre alla Biennale di Parigi, di cui Bellonzi era stato designato quale delegato italiano per le prime due edizioni<sup>86</sup>.

Cogniat era dell'avviso che, per un buon esito del progetto, era opportuno che l'iniziativa partisse da Torino e venisse poi accettata ufficialmente a Roma a prescindere dal commissario che sarebbe stato poi designato. Come sempre, i tempi sono stretti: tenendo conto delle date dell'esposizione parigina, proseguiva Cogniat, quella torinese avrebbe dovuto aver luogo fra ottobre 1962 e marzo 1963. Considerando le direttive del regolamento parigino, i giovani dovevano avere età compresa fra i venti e i trentacinque anni, e presentare opere di qualsiasi indirizzo o tendenza, purché realizzate entro gli ultimi tre anni. Cogniat raccomandava anche che non ci fosse una eccessiva intromissione della critica, anzi consigliava il principio de «les jeunes choisis par les jeunes; la plus grande parti edu choisis est faite par un jury composé de jeunes artistes (mois de 35 ans)»:

Nous avons également parlé d'une autre ex position possible dans votre musée au profit, par exemple, d'un pays étranger.

Je crois que ce serait extrêmement intéressant et inviter le pays à envoyer son ensemble complète au Musée de Turin. Ce serait une récompense sûrement très recherchée par les pays exposants.

Enfin il serait aussi possible, comme nous en avons parlé, de faire un sélection dans la participation française à la biennale des jeunes pour la présenter au Musée de Turin<sup>87</sup>.

Il comitato, che non è mutato da quello del 1961, è di parere diverso. Ne riferisce sempre Viale a Cogniat, dopo una lunga riunione coi membri del comitato. Si è presa piena coscienza, ormai, della necessità di rinnovare radicalmente la formula della mostra. Dalle parole di Viale, però, traspare che l'unica possibile trasformazione, nell'ottica di un allargamento della mostra ad altre compagini nazionali, corrispondeva anche con la fine annunciata del binomio di Pittori d'oggi:

Indubbiamente si sente il bisogno di dare una fisionomia nuova alla pur così viva formula con la quale si sono impostate dal 1951 al 1961 successive mostre.

E Le dirò che per quanto sia molto attraente il collegamento proposto con la Biennale parigina e altre grandi istituzioni, sarebbe prevalsa l'idea di mantenere piena indipendenza all'organizzazione e di attuare invece un allargamento di campi e di programmi sulla pittura non solo di Francia ed Italia ma anche di altri paesi.

<sup>85</sup> Cogniat a Viale, 13 dicembre 1961, AMC, SMO 559.

<sup>86</sup> Cogniat a Viale, 15 gennaio 1962, AMC, SMO 559.

<sup>87</sup> Ibidem.

È inutile dire che per la realizzazione di questo secondo periodo di Pittori d'Oggi, tutti contiamo molto sopra la collaborazione e l'aiuto che ci sono stati finora così preziosi e determinanti, degli amici Cogniat e Lassaingne<sup>88</sup>.

Altri interessi e altre esigenze di allargamento, insomma, premono sui programmi della GAM: la pittura francese non basta più, e anche il piano espositivo si sta diversificando in direzione di altre personalità che si stavano imponendo nel panorama, e che già la mostra di Marchiori aveva timidamente avanzato. Era in cantiere nello stesso momento, per esempio, la grande mostra di Francis Bacon. Carluccio, che fino ad ora è stato il più strenuo difensore di Pittori d'Oggi, sembra orientato verso altri progetti. Nello stesso frangente sta compilando il regolamento «del Premio Internazionale per l'opera grafica, da me prospettato nell'ultima riunione del comitato esecutivo di Francia Italia pittori d'oggi» precisando che, a prescindere dal parere di Viale, «è mia ferma intenzione attuarlo comunque, avendo già da tempo gettato le piccole basi necessarie per la sua realizzazione»<sup>89</sup>. Nel frattempo, riceve l'incarico di stendere il saggio introduttivo alla mostra di Bacon, che in quel momento era in allestimento a Londra.

Si torna a parlare di "Francia-Italia" soltanto alla fine del 1962. Ne riferisce, ancora una volta, Viale ad Arcangeli:

Ci siamo trovati ieri Donna Marella il dottor Carluccio ed io per parlare un po' dell'azione futura di "Pittori d'Oggi". E per prima cosa si è rimasti d'accordo di riunirsi tutti al più presto per concertare insieme il programma e l'organizzazione della manifestazione del prossimo anno. [...] portaci qualche tua bella e felice, come di consueto, idea per il tema della manifestazione del prossimo anno. Un'idea nostra è una mostra del Surrealismo, sia passato che presente. Si è pensato anche ad una mostra dei "Pittori degli Anni Venti". Sono progetti attraenti e temi bellissimi: ma chissà che tu non ce ne indichi di migliori<sup>90</sup>.

In nuce è già presente, qui, il progetto de *Le muse inquietanti*, la mostra curata da Carluccio per la GAM, nel 1967, con il sostegno degli "Amici torinesi dell'arte contemporanea", che prenderanno il posto, sempre con la presidenza della Agnelli, del comitato sostenitore di "Francia-Italia". La gradualità del passaggio è descritta, in apertura di quella mostra, da Luigi Mallé:

Ragioni particolari, in buona parte estranee alla volontà di lavoro del Comitato, obbligarono a rimandare la biennale 1963: ma quella materiale proroga venne a coincidere con una mutata situazione pratica e morale che fece meditare sulla possibilità, o meglio sull'opportunità, di continuare e riproporre una formula nata felice, che aveva resistito con lo scrupolo di flettersi spontaneamente senza venir meno all'assunto fondamentale, ma che minacciava d'irrigidirsi in sigla fissa e, in conseguenza, ovvia, scontata. La vita in generale — e la vita dell'arte, in essa — è sempre più soggetta ad una feroce usura del tempo e dell'impiego; ed è saggezza riconoscere il consumarsi d'un

<sup>88</sup> Viale a Cogniat, 26 febbraio 1962, AMC, SMO 559.

<sup>89</sup> Carluccio a Viale, 25 marzo 1962, AMC, SMO 559.

<sup>90</sup> Viale ad Arcangeli, 17 novembre 1962, AMC, SMO 559.

modo d'essere e di fare, anzi prevedere e prevenire il giorno in cui esso perderà la forza di elemento attivo, di ragione integralmente giustificata e giustificante. Il Comitato se ne rese lucidamente conto e, pur con un rammarico di fondo nel chiudere una fase della propria attività, volle che questo non significasse chiudere un'esistenza<sup>91</sup>.

“Francia-Italia”, insomma, sarebbe rinata nella formula più flessibile e aperta degli “Amici torinesi”. Ma fra il 1963 e il 1967, nell'organizzare l'ultimo atto del comitato, la grande mostra di Vieira da Silva, pur sapendo che quella stagione si stava chiudendo, Viale confidava a Lassaigue: «Come Lei sa, la mostra vuole in certo modo riattaccarsi alle gloriose sette edizioni di “Pittori d'Oggi – “Francia-Italia” nella cui ripresa io ancora confido»<sup>92</sup>.

---

<sup>91</sup> Luigi Mallé, *Da “Pittori d'Oggi. Francia-Italia” agli “Amici torinesi dell'arte contemporanea”*, in *Le muse inquietanti. Maestri del Surrealismo*, (Torino, Galleria civica d'Arte Moderna, novembre 1967-gennaio 1968) catalogo di Luici Carluccio, presentazione di Luigi Mallé, Torino, Amici Arte contemporanea, 1967, p. X.

<sup>92</sup> Viale a Jacques Lassaigue, 5 settembre 1964, AMC, SMO650.

**Luca Pietro Nicoletti, Parigi a Torino. Storia delle mostre "Pittori d'Oggi. Francia-Italia"**

tesi di dottorato di ricerca in storia dei beni artistici e ambientali (Milano, Università degli Studi, AA. 2011/2012, XXV ciclo), tutor prof. Antonello Negri.

**Regesto artisti e commissioni**

***Peintres d'aujourd'hui. France-Italie, 1° mostra (1951)***

Commissione per gli inviti

Francia: Georges Besson, Jean Cassou, Rayymond CCCogniat, Charles Estienne, René Huyghe, René Jullian, Jacques Lassaigue, Jean Leymarie

Italia : Francesco Arcangeli, Giulio Carlo Argan, Costantino Baroni, Luigi Carluccio, Rodolfo Pallucchini, Carlo Ludovico Ragghianti, Vittorio Viale, Lamberto Vitali.

Artisti invitati: Afro, Giuseppe Ajmone, Albert André, Luigi Bartolini, André Bauchant, André Beaudin, Mario Becchis, André Bissiere, Edmond Boissonnet, Pompeo Borra, Georges Braque, Bernard Buffet, Corrado Cagli, Massimo Campigli, Arturo Carmassi, Carlo Carrà, Felice Casorati, Jean Cassarini, Bruno Casisnati, Marc Chagall, Serge Charchoune, Antonio Corpora, Jean Couty, Eugene de Kermadec, Filippo De Pisis, François Desnoyer, Jacques Despiere, Jean Jacques Deyrolle, Oscar Dominguez, Raoul Dufy, Jean Eve, André Fougeron, Albino Galvano, Piero Garino, Franco Gentilini, Françoise Gillot, Francis Gruber, Edouard Goerg, Roberta Gonzales, Francis Gruber, Virgilio Guidi, Renato Guttuso, Hans Hartung, Charles Lapique, Mario Lattes, Fernand Léger, Jean Le Moal, Carlo Levi, André Lhote, Osvaldo Licini, Mario Mafai, Pompilio Mandelli, Alfred Mnessier, Mario Marcucci, Piero Martina, Jean Marzelle, Andre Masson, Gino Meloni, Francesco Menzio, Joan Mirò, Giorgio Morandi, Mattia Moreni, Ennio Morlotti, Yvonne Mottet, Antonio Music, Vera Pagava, Enrico Paulucci, Pablo Picasso, Eduard Pignon, Fausto Priandello, Armando Pizzinato, Serge Pioliakoff, Enrico Prampolini, Joseph Pressmane, Pierre Pruvost, Paul Rebeyrolle, Mauro Reggiani, Hans Reichel, Sergio Romiti, Ottone Rosai, Bruno Saetti, Eodardo Sammartino, Giuseppe Santomaso, Pio Semeghini, Gino Severini, Joseph Sima, Gustave Singier, Mario Sironi, Ardengo Soffici, Atanasio Soldati, Pierre Soulages, Luigi Spazzapan, Francis Tailleux, Pierre Tal Coat, Arturo Tosi, Ernesto Treccani, Raoul UBac, Sergio Vacchi, Emilio Vedova, Maurie Verdier, Maria Helena Vieira da Silva, Jacques Villon, Hernando Vines.

***Peintres d'aujourd'hui. France-Italie, 2° mostra (1952)***

Commissione per gli inviti

Francia: Georges Besson, Jean Cassou, Raymond C

ogniat, Charles Estienne, René Huyghe, René Jullian, Jacques Lassaigue, Jean Leymarie

Italia : Francesco Arcangeli, Giulio Carlo Argan, Costantino Baroni, Luigi Carluccio, Rodolfo Pallucchini, Carlo Ludovico Ragghianti, Vittorio Viale, Lamberto Vitali.

Afro, Ajmone, Alix, Aujame, Auricoste, Barbaro, Bardone, Becchis, Bertholle, Birolli, Bores, Breddo, Cantatore, Carletti, Carmassi, Carzou, Cassinari, Castelli, Cavailles, Charbonnier, Civet, Clave, Corpora, Couturier, Crotti, Dayez, Deyrolle, Fontana, Gentilini, Giacometti, Guttuso, Helion, Humblot, Kupka, Lagrange, Lanskoy, Licini, Longuet, Lotiron, Maccari, Mafai, Magnelli, Mandelli, Manessier, Manzù, Marchand, Marcucci, Marini, Mastroianni, Menzio, Moreni, Minaux, Minguzzi, Mirko, Morlotti, Paulucci, Piaubert, Pignon, Pirandello, Prassinis, Pressmane, Rmiti, Santomaso, Samartin, Schneider, Scialoja, Soldati, Soulages, Spazzapan, Survage, Tailleux, Thompson, Treccani, Ubac, Vacchi, G. Van Velde, Vasarely, Vodova, Veyssset, Viani, Vieira da Silva, Volti, Zendel.

***Peintres d'aujourd'hui. France-Italie, 3° mostra (1953)***

Commissioni per gli inviti

Francia: Georges Besson, Jean Cassou, Raymond Cogniat, Charles Estienne, René Huyghe, René Jullian, Jacques Lassaigue, Jean Leymarie

Italia: Francesco Arcangeli, Giulio Carlo argan, Luigi Carluccio, Rodolfo Pallucchini, Vittorio Viale

Retrospectiva di Jacques Villon

Omaggi a: Roger Bissière, Felice Casorati, Frank Kupka, Fernand Léger, Mario Mafai, Jean Pougny, Jean Puy, Ottone Rosai, Gino Rossi

**Luca Pietro Nicoletti, *Parigi a Torino. Storia delle mostre "Pittori d'Oggi. Francia-Italia"***

tesi di dottorato di ricerca in storia dei beni artistici e ambientali (Milano, Università degli Studi, AA. 2011/2012, XXV ciclo), tutor prof. Antonello Negri.

Pittori: Afro, Bazaine, Beaudin, Birolli, Francisco Borès, Jacques Boussard, Yves Brayer, Maurice Brianchon, Remo Brindisi, Bernard Buffet, Calmettes, Domenico Cantatore, Arturo Carmassi, Jack Chambrin, Roger Chastel, Giovanni Ciangottini, Antonio Corpora, André Cottavoz, Lucien Coutaud, Carlo Dalla Zorza

Mario Davico, Michel De Gallard, Gaétan De Rosnay, Oscar Dominguez, Giannetto Fieschi, Leonor Fini, Lucien Fluery, Albino Galvano, Piero Garino, Giansisto Gasparini, René Genis, Franco Gentilini, Eugenio Guglielminetti, Virgilio Guidi, Hans Hartung, Jacques Lagrange, Robert Lapoujade, Mario Lattes, Carlo Levi, Paola Levi Montalcini, Roger Lomouse, Marcelle Loubchansky, Alfred Manessier, André Masson, Daphne Maughan Casorati, Gino Meloni, Blasco Mentor, Giuseppe Migneco, Mattia Moreni, Ennio Morlotti, Marcel Mouly, Anton Music, M.D. Nejad, Enrico Paulucci, Edouard Pignon, André Planson, Mario Prassinos, Valentine Prax, Mario Radice, Mauro Reggiani, Georges Rohner, Ilario Rossi, Bruno Saetti, Gino Severini, Gustave Singier, Pierre Soulages, Luigi Spazzapan, Orfeo Tamburi, Tancredi, Sergio Vacchi, Emilio Vedova, Zao-Wou-Ki, Giuseppe Zigaina.

Incisori: H.G. Adam, Luigi Bartolini, Chou-Ling, Arnoldo Ciarrocchi, Pierre Courtin, Armando Donna, Albert Flocon, Johnny Friedlaender, Nicola Galante, Jean Le Moal, Mino Maccari, J. Rigal, Ernesto Treccani, Roger Vieillard, Giuseppe Viviani, Tono Zancanaro.

**Peintres d'aujourd'hui. France-Italie, 4° mostra (1955)**

Commissioni per gli inviti

Francia: Georges Besson, Jean Cassou, Raymond Cogniat, Charles Estienne, René Huyghe, René Jullian, Jacques Lassaigue, Jean Leymarie

Italia: Francesco Arcangeli, Giulio Carlo Argan, Luigi Carluccio, Rodolfo Pallucchini, Marco Valsecchi, Vittorio Viale

Retrospective: Louis Marcoussis, Atanasio Soldati

Omaggi: Nicola Galante, Arturo Martini, Roberto Melli, Jean Metzinger, Nicolas de Staël, Georges Valmier, Ossip Zadkine

Artisti invitati: Afro, Ajmone, Hélène de Beauvoir, Mario Becchis, Richard Bellias, Paul Berçot, Renato Birolli, Gastone Breddo, Enzo Brunori, Aristide Caillaud, Arturo Carmassi, Roger Chastel, Antonio Corpora, Jean Cortot, Gabriel Dauchot, Mario Davido, Bernard Dufour, Maurice Estève, Alexandre Garbell, Jacques Germain, Léon Gischia, Raymond Guerrier, Renato Guttuso, Jacques Lagrange, Charles Lapique, Pierre Lesieur, Paola Levi Montalcini, Riccardo Licata, Dominique Mayet, Gino Meloni, Mattia Moreni, Morlotti, Marcel Mouly, Giovanni Omiccioli, Leone Pancaldi, Enrico Paulucci, Joaquin Peinado, Jacques Petit, Edouard Pignon, Mario Radice, Piero Raspi, Manuel Rendon, Costant Rey-Millet, Bepi Romagnoni, Sergio Romiti, Piero Ruggeri, Sergio Saroni, Maurice Elie Sarthou, Toti Scialoia, Domenico Spinosa, Raoul Ubac, Sergio Vacchi, Dimitri Varbanesco

**Peintres d'aujourd'hui. France-Italie, 6° mostra (1959)**

Commissione esecutiva: Luigi Carluccio, Raymond Cogniat, Jacques Lassaigue, Vittorio Viale

retrospective: Auguste Herbin, Ennio Morlotti

Omaggi: Luigi Spazzapan, Giuseppe Ajmone, Bruno Cassinari, Eugene de Kermadec, Jean Jacques Deyrolle, Heri Hayden, Paola Levi Montalcini, Germaine Richier, Sergio Romiti, Helene Vieira da Silva, Zaou Vou Ki

**Luca Pietro Nicoletti, *Parigi a Torino. Storia delle mostre "Pittori d'Oggi. Francia-Italia"***

tesi di dottorato di ricerca in storia dei beni artistici e ambientali (Milano, Università degli Studi, AA. 2011/2012, XXV ciclo), tutor prof. Antonello Negri.

Artisti invitati: Mario Bionda, Arturo Bonfanti, André Bourdil, René Bro, Sergio Castro, André Cottavoz, Jean Couy, Olivier Debré, Giuseppe De Gregorio, Natalia Dumitresco, Alberto Gianquinto, Alexandre Istrati, Ladislav Kijno, David Lan Bar, Maryan, Carlo Montarsolo, Louis Armand Nallard, Adriano Parisot, Luigi Parzini, Cesare Peverelli, Edgar Pillet, Gianni Pisani, Piero Sadun, Antonio Scordia, Giacomo Soffiantino, Guido Strazza, Tino Vaglieri, Dimitri Varbanesco, Enrique Zanartu, Carmelo Zotti

***Peintres d'aujourd'hui. France-Italie, 7° mostra (Torino, GAM, settembre-novembre 1961)***

Commissione per gli inviti: Luigi Carluccio, Raymond Cogniat, Jacques Lassaigue, Vittorio Viale, Franco Russoli, Francesco Arcangeli.

Retrospective: Balthus, Campigli

Afro, Ajmone, Yves Alix, André Beaudin, Mario Becchis, Roger Bissiere, Francisco Bòres, Alberto Burri, Corrado Cagli, Domenico Cantatore, Giuseppe Capogrossi, Arturo Carmassi, Bruno Cassinari, Roger Chastel, Chauvin, Alfredo Chighine, Antoni Clavé, Carlo Corsi, André Cottavoz, Jean Couy, Roberto Crippa, Mario Davico, Pierre Dmitrianko, Piero Dorazio, Gianni Dova, Hans Hartung, Henri Hayden, Alexandre Istrati, André Lanskoi, Chales Lapique, Paola Levi Montalcini, Moryce Lipsi, Mario Mafai, Alberto Magnelli, Pompilio Mandelli, Alfredi Manessier, André Masson, Gino Meloni, Mattia Moreni, Ennio Morlotti, Louise Nallard, Amédée Ozenfant, Enrico Paulucci, Cesare Peverelli, Edouard Pignon, Fausto Pirandello, Serge Poliakoff, Valentine Prax, Mario Radice, Piero Rambdaudi, Paul Revel, Sergio Romiti, Piero Ruggeri, Giuseppe Santomaso, Emilio Scanavino, Gustave Singier Pierre Soulages Domenico Spinosa, Nicolas de Staël, Arpad Szenes, Pierre Tal Coat, Raoul Ubac, Sergio Vacchi, Emilio Vedova, Bram Van Velde, Geer Van Velde, Ossip Zadkine, Zao-Wouki.

## **Fonti d'Archivio e abbreviazioni**

Brescia, Archivio eredi Guglielmo Achille Cavellini

Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna

Fondo speciale *Francesco Arcangeli*, Corrispondenza ricevuta (BCABO, fondo Arcangeli).

Firenze, Gabinetto Vieusseux, Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti",  
fondo Renato e Rosa Birolli (ACGV, Fondo Birolli)

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

archivio storico, pos. 9A, busta 1

archivio bioiconografico, ua 18060 Pignon Edouard

archivio bioiconografico, ua 13687 Manessier Alfred

archivio bioiconografico, ua 76 Hartung Hans

archivio bioiconografico, ua 425 Léger Fernand

archivio bioiconografico, ua 1056 Gischia Leon

archivio bioiconografico, ua 292 Fautrier Jean

archivio bioiconografico, ua 1021 Fougeron André

archivio bioiconografico, ua 957 de Staël Nicolas

archivio bioiconografico, ua 1490 Singier Gustave

archivio bioiconografico, ua 1772 Pignon Edouard

archivio bioiconografico, ua 408 Gasparini Gian Sisto

Venezia, ASAC, Fondo Storico, Arti visive

Padiglioni. Atti 1938-1968, busta 12 (ASAC, Padiglioni, busta 12)

Esposizioni biennali, mostre storiche e speciali, retrospettive e personali, busta 5 (ASAC, Padiglioni, busta 12)

Torino, Archivio Musei Civici (AMC)

AMC, CAA 750-Donazioni 1952

AMC, CAA756-“Mostra pittori di Nizza a Torino”

AMC, CAA802 – arte moderna – acquisti – offerte – proposte 1951-1954  
AMC, CAA850 Arte moderna/1: acquisti, offerte proposte 1954  
AMC, CAA937 Acquisti offerte proposte 1957-1958  
AMC, SMO 459 Pittori d'oggi Francia-Italia 1951. Corrispondenza  
AMC SMO 469 Pittori d'oggi Francia-Italia 1952. Corrispondenza  
AMC, SMO473 Pittori d'oggi Francia-Italia 1952. Adesioni  
AMC, SMO480 Pittori d'oggi Francia-Italia 1953. Corrispondenza  
AMC, SMO485 Pittori d'oggi Francia-Italia 1953. Propaganda  
AMC, SMO491 Mostra di Chagall. Corrispondenza  
AMC, SMO498 Mostra di Chagall. ritagli di giornale  
AMC, SMO517 corrispondenza 1954  
AMC, SMO519 Pittori d'oggi Francia-Italia 1955. Corrispondenza (1-125 carte)  
AMC, SMO520 Pittori d'oggi Francia-Italia 1955. Corrispondenza Ufficio Vendite  
AMC, SMO521 Pittori d'oggi Francia-Italia 1955. Vendite  
AMC, SMO 530 Pittori d'oggi Francia-Italia 1955. Giornali-Eco Stampa  
AMC, SMO533 Pittori d'oggi Francia-Italia 1957. Corrispondenza  
AMC, SMO538 Pittori d'oggi Francia-Italia 1957. Propaganda  
AMC, SMO542 Corrispondenza varia. 1959  
AMC, SMO 555 Mostra di de Staël 1960. Corrispondenza  
AMC, SMO 556 Mostra di de Staël 1960. Ritagli di giornale  
AMC, SMO 557. Mostra di Robert e Sonia Delaunay 1960. Corrispondenza  
AMC, SMO558 Mostra Manessier 1958 Corrispondenza  
AMC, SMO559 Pittori d'oggi Francia-Italia 1960. Corrispondenza  
AMC, SMO564 Pittori d'oggi Francia-Italia 1960. Propaganda. Pubblicità  
AMC, SMO569 Pittura moderna straniera in collezioni private italiane  
AMC, SMO577 Pittori d'oggi Francia-Italia 1961. Corrispondenza  
AMC, SMO578 Pittori d'oggi Francia-Italia 1961. Atti  
AMC, SMO580 Pittori d'oggi Francia-Italia 1963. Corrispondenza  
AMC, SMO650 Mostra di Vieira da Silva 1964. Corrispondenza



## **Bibliografia**

### **1947**

*Pittura francese d'oggi*, catalogo della mostra (Torino, 1947), introduzione di René Huyghe, Torino, 1946.

Jean Auguste Dominique Ingres, *Ecrits sur l'art*, preface de Raymond Cogniat, Paris, La jeune parquet, 1947, pp. IX-XV Jacques Lassaigue, Raymond Cogniat, Marcel Zahar, *Panorama des arts 1946*, Parigi, Aimery Somogy éditeur, 1947.

Raffaele Carrieri, *Terza tappa del giro d'Italia*, "Tempo", 4-11 gennaio 1947.

Piero Bargis, *Mostre d'arte*, "Sempre avanti!", 6 novembre 1947.

### **1948**

Jacques Lassaigue, Raymond Cogniat, Marcel Zahar, *Panorama des arts 1947*, Parigi, Aimery Somogy éditeur, 1948.

Luigi Cavallo, *Nel buio della miniera Pignon trova i colori*, "L'Unità", 7 aprile 1949.

### **1950**

Pierre Descargues, *Un pittore ed il male del secolo: Alfred Manessier*, "Numero", 31 gennaio 1950.

Giuseppe Marchiori, *Pittura moderna in Europa. Da Manet a Pignon*, Venezia, Neri Pozza, 1950

*Eduard Pignon*, Venezia, Galleria Sandri, 27 maggio-15 giugno 1950.

g.pe., *Galleria Sandri: Edoardo Pignon*, "Gazzettino Sera", 31 maggio 1950.

S.B., *Edouard Pignon*, "Il Gazzettino", 7 giugno 1950.

Gio, *Pitture di Eduard Pignon*, "Trieste", 5 luglio 1950.

Vice, *La mostra di Pignon allo Scorpione*, "Corriere di Trieste", 9 luglio 1950.

*Nuovi atteggiamenti dell'Arte Sacra*, "Fiera Letteraria", 16 novembre 1950.

*Arte Sacra Francese 1950*, "Gazzetta del Popolo", 16 dicembre 1950.

*Estève, Birolli, Gischia, Bordoni, Lapicque, Cassinari, Pignon, Morlotti*, a cura di Giorgio Kaiserlian e Antonino Tuillier, Milano, Amici della Francia, 1950.

### **1951**

*Peintres de Turin*, catalogo della mostra (Nizza, Galerie des Ponchettes, maggio-giugno 1951), introduzione di Luigi Carluccio.

Mar.[iano] Ber.[nardi], *Il francese Léone Gischia*, "Gazzetta del Popolo", 10 giugno 1951.

Gualtieri di San Lazzaro, *Perspectives extérieures*, "XX<sup>e</sup> Siècle", 1, I, 1951, s.p.

**Luca Pietro Nicoletti, *Parigi a Torino. Storia delle mostre "Pittori d'Oggi. Francia-Italia"***

tesi di dottorato di ricerca in storia dei beni artistici e ambientali (Milano, Università degli Studi, AA. 2011/2012, XXV ciclo), tutor prof. Antonello Negri.

*Peintres d'aujourd'hui: France-Italie. Pittori d'Oggi: Francia-Italia I*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo belle arti, Parco del Valentino, ottobre 1951), Torino, 1951.

G.G., *Panorama piemontese. Pittori d'oggi Italia-Francia*, "Glaucò", ottobre 1952.

A.R. [Riccardo Aragno?], *Pittori italiani e francesi in una Mostra al Valetino*, "La nuova stampa", 7 ottobre 1951.

Marziano Bernardi, *Pittori d'oggi: Francia-Italia. S'apre la grande mostra del valentino*, "Gazzetta del Popolo", 7 ottobre 1951.

*Pittori italiani e francesi al Valentino*, "Gazzetta sera", 6-7 ottobre 1951.

Luciano Pistoì, *Cento pittori alla "Promotrice" rappresentano l'Italia e la Francia. I criteri discutibili – Quadri di Picasso, Léger, Guttuso – Troppi assenti*, "L'Unità" (edizione piemontese), 7 ottobre 1951.

Alberto Rossi, *senso d'una realtà viva. Pittori di Francia e Italia*, "La nuova stampa", 10 ottobre 1951.

Frank Elgar, *120 peintres français et italiens se sont rencontrés à Turin*, "Carrefour", n. 370, 17 ottobre 1951.

Marco Valsecchi, *Italiani e francesi in gara al Valentino. Inaugurata una simpatica rassegna di pittura*, "Oggi", 18 ottobre 1951.

Giacomo Negri, *Una domanda al Sindaco di Torino a proposito della Mostra: Pittori d'oggi Francia-Italia*, "Cenacolo. Mensile di arte e letteratura", III, n. 11, novembre 1951, p. 8.

Angiolo Biancotti, *Ancora a proposito della Mostra: Pittori d'oggi Francia-Italia*, "Cenacolo. Mensile di arte e letteratura", III, n. 12, dicembre 1951, p. 8.

## **1952**

*Pittori di Nizza e della Costa Azzurra*, catalogo della mostra (Torino, Galleria della Gazzetta del Popolo, maggio-giugno 1952), Torino, 1952

Lionello Venturi, *Otto pittori italiani : Afro, Birolli, Corpora, Moreni, Morlotti, Santomaso, Turcato, Vedova*, Roma, De Luca, 1952.

*Peintres d'aujourd'hui: France-Italie. Pittori d'Oggi: Francia-Italia II*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo belle arti, Parco del Valentino, settembre-ottobre 1952), Torino, 1952.

Vincenzo Incisa, *Un anno di vita artistica a Torino*, "Corriere degli artisti-Milano", settembre 1952.

Luigi Carluccio, *Gli artisti di Francia hanno riscoperto Torino*, "Il Popolo nuovo", 21 settembre 1952.

Luciano Pistoì, *Pittori d'oggi: Francia-Italia*, "L'Unità", 21 settembre 1952.

**Luca Pietro Nicoletti, *Parigi a Torino. Storia delle mostre "Pittori d'Oggi. Francia-Italia"***

tesi di dottorato di ricerca in storia dei beni artistici e ambientali (Milano, Università degli Studi, AA. 2011/2012, XXV ciclo), tutor prof. Antonello Negri.

Marziano Bernardi, *"Pittori d'oggi: Francia-Italia. Arte di punta al Valentino,"* Gazzetta del Popolo", 21 settembre 1952.

Alberto Rossi, *Una mostra sull'arte della generazione di mezzo*, "Stampa-Torino", 21 settembre 1952.

*Inaugurata la mostra dei "pittori d'oggi"*, "Gazzetta sera", 22 settembre 1952.

*Le autorità alla Mostra di pittura italo-francese*, "Il Popolo Nuovo", 23 settembre 1952.

André Chastel, *La saison de Paris ouvre à Turin. Peinture française et italienne d'aujourd'hui*, "Le Monde", 23 settembre 1952.

u.p., *Visita alla mostra dei pittori Francia-Italia*, "Stampa sera", 24 settembre 1952.

*Cronache culturali del mese*, "Notiziario Einaudi", 30 settembre 1952.

*Parigi a Torino coi pittori all'aria aperta*, "Stampa sera", 1 ottobre 1952.

Mar.Ber, *La "Promotrice" ed altre mostre. Né bella né brutta, in tono minore*, "Gazzetta del Popolo", 5 ottobre 1952.

A.R., *Quattrocento opere a Palazzo Chiabrese*, "Stampa", 5 ottobre 1952.

Paolo Cesarini, *Le meraviglie della tecnica*, "La Nazione", 2 ottobre 1952.

Pierre Descargues, *Les peintres italiens et français confrontent leurs œuvres*, « Les lettres françaises », 25 settembre 1952.

Carlo Volpe, *Gara d'arte a Torino fra pittori italiani e francesi*, "Nuovo Corriere", 30 settembre 1952.

Fratel Agilberto direttore dell'Istituto La Marmora, *La valle del Cervo in una Mostra di pittori italo-francesi*, "Il Biellese", 30 settembre 1952.

"Notiziario Einaudi", 30 settembre 1952.

G.G., *Panorama piemontese. Pittori d'oggi Italia-Francia*, "Glaucò", ottobre 1952.

Francesco Arcangeli, *Le arti figurative*, "L'approdo", ottobre 1952, pp. 106-108.

Costantino Baroni, *Una scelta [sic] avanzata della giovane arte europea*, "Il Popolo", 5 ottobre 1952.

Luigi Carluccio, *Belle arti a Palazzo Chiabrese*, "Il Popolo nuovo", 5 ottobre 1952.

Paolo Cesarini, *"Mangiato" in nove ore il torrente da moderne macchine ciclopiche*, "Il secolo XIX", 5 ottobre 1952.

Ghil., *Note d'arte*, "Il Secolo XIX", 7 ottobre 1952.

Mino Caudana, *Inchiostro simpatico*, "Gazzetta sera", 9 ottobre 1952.

Giuseppe Marchiori, *Un vero confronto? La mostra Italia-Francia a Torino*, "Fera letteraria", 12 ottobre 1952.

Guido Ballo, *Un incontro con troppi assenti*, "Settimo giorno", 15 ottobre 1952.

**Luca Pietro Nicoletti, *Parigi a Torino. Storia delle mostre "Pittori d'Oggi. Francia-Italia"***

tesi di dottorato di ricerca in storia dei beni artistici e ambientali (Milano, Università degli Studi, AA. 2011/2012, XXV ciclo), tutor prof. Antonello Negri.

Luciano Pistoì, *Torino tenuta lontana dal fervore che sta rinnovando l'arte italiana*, "L'Unità", 17 ottobre 1952.

Pietro Capello, *Mostra d'autunno a Torino. Visita alla Promotrice*, "La voce della giustizia", 15 novembre 1952.

Giansisto Gasparini, Milano, Galleria Bergamini, novembre 1952, presentazione di Guido Ballo.

Guido Ballo, *Una voce nuova nella pittura di oggi*, "Settimo giorno", 2 dicembre 1952.

## **1953**

Luigi Carluccio, *Una mostra di ritratti ed il disdegno di un critico*, "Il Popolo Nuovo", 11 gennaio 1953.

*Entro l'anno iniziata la costruzione della nuova Galleria d'arte moderna*, "Gazzetta sera", 25 febbraio 1953.

L.[uigi] C.[arluccio], *Pittori di Torino sulla Cennebière. Alfred Manessier espone in via Confienza*, "Il Popolo Nuovo", 6 febbraio 1953.

Mar.[ziano] Ber.[nardi], *Manessier ed altri*, "Gazzetta del Popolo", 8 febbraio 1953.

l.p., *Manessier da Lattes*, "L'Unità", 8 febbraio 1953.

P. Cesarini, *Sull'arte sacra scontri sacrileghi*, "Giovedì", 12 febbraio 1953.

*Manessier alla nuova Galleria Lattes*, "Avanti", 22 febbraio 1953.

*Arte astratta italiana e francese*, Roma, Galleria Nazionale d'arte moderna, 22 aprile-22 maggio 1953, Roma, Bestetti 1953.

L.C., *In galleria. Quadri ad olio di Mario Prassinos, pittore italo-greco*, "Il Popolo Nuovo", 22 marzo 1953.

*L'opera di Marc Chagall. Dipinti, guazzi, acquarelli, disegni, sculture, ceramiche, incisioni*, (Torino, Palazzo Madama, aprile-giugno 1953) testi di Lionello Venturi e Jean Cassou, Torino, Poligrafiche Riunite, 1953.

Giuseppe Colli, *Panorama artistico torinese*, "Davide", aprile 1953, pp. 53-54.

Mar. Ber., *Mostre d'arte. In vetrina e fuori*, "Gazzetta del Popolo", 17 aprile 1953.

*Chagall a Torino*, "Gazzetta del Popolo", 17 aprile 1953.

Lionello Venturi, *Marc Chagall*, "La Nuova Stampa", 18 aprile 1953. Luigi Carluccio, *Il gallo e gli innamorati nella pittura di Chagall*, "Il Popolo Nuovo", 19 aprile 1953.

a.r., *Chiacchierata con Chagall a Torino per la sua Mostra*, "Stampa", 21 aprile 1953.

Marziano Bernardi, *Fantasia di Chagall*, "Gazzetta del Popolo", 22 aprile 1953.

l.[uigi] c.[arluccio], *S'inaugura oggi la mostra di Chagall*, "Il Popolo Nuovo", 22 aprile 1953.

*In sei sale tutto Chagall*, "Avanti!", 23 aprile 1953.

**Luca Pietro Nicoletti, *Parigi a Torino. Storia delle mostre "Pittori d'Oggi. Francia-Italia"***

tesi di dottorato di ricerca in storia dei beni artistici e ambientali (Milano, Università degli Studi, AA. 2011/2012, XXV ciclo), tutor prof. Antonello Negri.

*Inaugurata la mostra del pittore Chagall*, "Stampa", 23 aprile 1953.

*La mostra di Chagall*, "Stampa", 25 aprile 1953.

Gino Nebiolo, *Dipinge il mondo perduto della innocente fanciullezza*, "Il nostro tempo", 26 aprile 1953.

Mario Musella, *Una psicanalisi a colori. La mostra di Chagall a Torino*, "Il Matitno", 29 aprile 1953.

Anna Pacchioni, *Una retrospettiva di Marc Chagall*, "Emporium", maggio 1953.

Marius Russo, *Se questo è un quadro...*, "Torino", maggio 1953.

Marius Russo, *Una serie di giudizi sulla mostra di Marc Chagall a Palazzo Madama*, "Cenacolo", maggio 1953.

Lionello Venturi, *Picasso*, "La Nuova Stampa", 1 maggio 1953.

Guido Ballo, *L'Oriente di Chagall è giunto a Palazzo Madama*, "Settimo Giorno", 2 maggio 1953.

Pierre Mazars, *Avec Chagall ou toute la vie d'un grand peintre*, "Figaro Littéraire", 2 maggio 1953.

Jean Dragon, *Chagall à Turin au Palais Madama*, "Nice-Matin", 3 maggio 1953.

E.G., *L'occhio della giraffa*, "Il Biellese", 5 maggio 1953.

Guido Ballo, *Motivi lirici e colore fantastico*, "Avanti!", 6 maggio 1953.

Giulio Ghiglione, *Poesia di Chagall*, "Il Secolo XIX", 6 maggio 1953.

Egidio Bonfante, *Con Chagalla a Torino*, "Il Monferrato", 8 maggio 1953.

Emilio Zanzi, *Da Picasso a Matisse in una mostra ad Alessandria*, "Corriere del Popolo", 9 maggio 1953.

Salvatore Bruno, *Storia e tormento di un artista senza patria e senza speranza*, "Giornale dell'Isola", 12 maggio 1953.

Alessandro Parrochi, *Il diavolo fa capolino nelle opere del pittore russo. La mostra di Marc Allarme: arte in consiglio*, "Avanti!", 13 maggio 1953.

Luciano Pistoì, *La favola di Chagall*, "l'Unità", 13 maggio 1953.

Lionello Venturi, *Bellezza e arte moderna*, "La Nuova Stampa", 15 maggio 1953.

Clara Grifoni, *Rosso indelebile*, "Stampa sera", 16 maggio 1953.

Angiolo Biancotti, *Chagall!! O della fantasia...badalucca*, "Domenica espresso", 17 maggio 1953.

Giorgio de Chirico, *Verità sulla mostra di Picasso*, "Secolo", 20 maggio 1953.

Eugenio Galvano, *La pazzia di Chagall nella compassata Torino*, "Risorgimento", 21 maggio 1953

*Lusinghiero giudizio sull'arte di Armando Donna. Tra i "Pittori d'oggi. Italia-Francia"*, "La Sesia", 26 maggio 1953.

Libero Bigiaretti, *Zero a Chagall ultimo della classe*, "Milano Sera", 27 maggio 1953.

*Conferenza prof. Brizio*, "Stampa", 27 maggio 1953.

**Luca Pietro Nicoletti, *Parigi a Torino. Storia delle mostre "Pittori d'Oggi. Francia-Italia"***

tesi di dottorato di ricerca in storia dei beni artistici e ambientali (Milano, Università degli Studi, AA. 2011/2012, XXV ciclo), tutor prof. Antonello Negri.

Sandro De Feo, *Mai tante belle ragazze come alla mostra di Picasso*, "Corriere della Sera", 27 maggio 1953.

Michele Biancale, *Il gallo di Chagall per seminare l'amore cammina sul mondo*, "Momento sera", 28 maggio 1953.

R.G., *I corpi inquieti di Chagall*, "Il giornale di Sicilia", 28 maggio 1953.

Chagall, "La Nazione italian", 28 maggio 1953.

Leonardo Borgese, *Non è impresa difficile imitare i quadri moderni*, "Corriere della Sera", 31 maggio 1953.

Renato Giani, *La mostra di Chagall a Torino*, "Idea", 31 maggio 1953.

Egidio Bonfante, *Marc Chagall a Torino*, "Comunità", giugno 1953.

Paolo De Benedetti, *La patria di Chagall*, "Postille", giugno-luglio 1953, pp. 95-96.

Marcello Venturoli, *Chagall il cubista anarchico*, "Il rinnovamento d'Italia", 1 giugno 1953.

Parlate-scrivete, "La Voce della giustizia", 6 giugno 1953.

Lionello Venturi, *Collezioni moderne*, "La Nuova Stampa", 10 giugno 1953.

Jacopo Sannazaro, *Le mostre solenni*, "La voce della giustizia", 13 giugno 1953.

Giulio Ghiglion, *Fantasmagoria di Chagall nelle sale di Palazzo Madama*, "Alto Adige", 14 giugno 1953.

Luigi Carluccio, *Chagall e la fantasia del teatro*, "Dramma", 15 giugno 1953.

Renato Cenni, *Incontro a Palazzo Madama con l'opera-omnia di Marc Chagall*, 15 giugno 1953.

Jacopo Sannazaro, *Chagalliana*, "Gazzetta del lunedì", 15 giugno 1953.

Lionello Venturi, *Antichi e moderni*, "La Nuova Stampa", 18 giugno 1953.

Vittorio Viale, *La Mostra di Marc Chagall a Palazzo Madama*, Rotary club di Torino, 18 giugno 1953.

Filippo M. De Sanctis, *Picasso visto da de Chirico*, "Corriere di Sicilia", 20 giugno 1953.

Umberto Eco, *Picasso testimone di un'epoca*, "Gioventù", 28 giugno 1953.

Italo Cremona, *Acetilene VII.*, "Paragone", luglio 1953, pp. 59-64.

Marziano Bernardi, *Svolta del gusto*, "Le Arti", luglio-ottobre 1953.

Visitatori d'eccezione alla Mostra di Chagall, "Il Popolo Nuovo", 9 luglio 1953.

André Chastel, *En Italie*, "Le Monde", 10 luglio 1953.

Elena Quarelli, *Chagall se ne va*, "La voce della giustizia", 11 luglio 1953.

Lionello Venturi, *Pittori provenzali*, "La Nuova Stampa", 11 luglio 1953.

Dina Cucini, *Colloquio con Chagall*, "Il Mattino dell'Italia Centrale", 14 luglio 1953.

Raffaele Carrieri, *I sogni di Chagall*, "Epoca", 19 luglio 1953.

Jacopo Sannazaro, *Chagall se ne va*, "La voce della giustizia", 25 luglio 1953.

**Luca Pietro Nicoletti, *Parigi a Torino. Storia delle mostre "Pittori d'Oggi. Francia-Italia"***

tesi di dottorato di ricerca in storia dei beni artistici e ambientali (Milano, Università degli Studi, AA. 2011/2012, XXV ciclo), tutor prof. Antonello Negri.

Renata Cipriani, *Marc Chagall*, "Lo spettatore emiliano", agosto 1953, pp. 385-386.

Clemente Fusero, *Dall'imitazione poetica della natura alla violenta "scomposizione" dei corpi*, "il nostro tempo", 2 agosto 1953.

Marisa La Barbera, *Marc Chagall*, "Corriere di Mondovì", 13 agosto 1953

P.P., *Da Chagal a Manzon d'Ast*, "Ij brandé. Giornal ed poesia piemontesa", 15 agosto 1953

Mar.Ber., *Mostre d'arte. Gustave Singier*, "Gazzetta del Popolo", 19 giugno 1953.

Guido Ludovico Luzzatto, *L'eposizione di Chagall a Torino*, "La rassegna mensile di Israel", settembre 1953, pp. 407-415.

*Peintres d'aujourd'hui: France-Italie. Pittori d'Oggi: Francia-Italia III*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo belle arti, Parco del Valentino, settembre-ottobre 1953), Torino, 1953.

Alessandro Parronchi, *Un confronto difficile. La mostra Italia-Francia a Torino*, "La Nazione", 7 ottobre 1952.

Sven Herlow, *Visita a Chagall*, "Giovedì", 17 settembre 1953.

Ernesto Galdi, *Il M.S.I. e l'arte*, "Il Nazionale", 4 ottobre 1953.

Jerome Mellquist, *Ritratto di Jacques Villon. La mostra Italia-Francia al Valentino*, "Gazzetta del Popolo", 5 settembre 1953.

Marziano Bernardi, *Bellezza ed equivoci nella pittura d'oggi*, "La nuova stampa", 5 settembre 1953.

L.C. [Luigi Carluccio], *Uno sguardo alla terza mostra di pittori italiani e francesi*, "Il popolo nuovo", 5 settembre 1953.

Luciano Pistoì, *"Pittori d'oggi" al Valentino*, "L'Unità", Torino, 5 settembre 1953.

Claudio Savonuzzi, *Oggi si apre a Torino la "Mostra Italia-Francia"*, "Il giornale dell'Emilia", 5 settembre 1953.

*Pittori francesi e italiani alla Mostra del Valentino*, "Gazzetta del Popolo", 6 settembre 1953.

Guido Ballo, *L'eredità degli "arrivati" e le incertezze dei più giovani*, "Avanti", 9 settembre 1953.

Costantino Baroni, *Viaggio avventuroso nel futuro la mostra di pittura a Torino*, "Il popolo", 10 settembre 1953.

*Armando Donna alla Mostra Italia-Francia*, "Corriere vercellese", 10 settembre 1953.

G.C., Ghigliione, *Tutti i "maestri" ancora all'avanguardia*, "Il secolo XIX", 15 settembre 1953.

*Conferenza al Rotary sui pittori italo-francesi*, "Gazzetta del Popolo", 19 settembre 1953.

Picus, *Partita amichevole Francia-Italia*, "Candido", 20 settembre 1953.

Giuseppe Sciortino, *Battuta d'arresto dell'astrattismo*, "La Fiera Letteraria", 27 settembre 1953.

Francesco Arcangeli, *Le arti figurative*, "L'Approdo", ottobre-dicembre 1953, pp. 102-103.

**Luca Pietro Nicoletti, *Parigi a Torino. Storia delle mostre "Pittori d'Oggi. Francia-Italia"***

tesi di dottorato di ricerca in storia dei beni artistici e ambientali (Milano, Università degli Studi, AA. 2011/2012, XXV ciclo), tutor prof. Antonello Negri.

Pierre Descargues, *Les "Pittori d'oggi" rendent hommage à Jacques Villon*, "Les Lettres Françaises", 1 ottobre 1953.

Guido Perocco, *Pittura italiana e francese. Terza edizione a Torino*, "Pomeriggio", 5 ottobre 1953.

*Un astrattista sul serio. Premi, mostre e concorsi si susseguono senza tregua da Torino ad Acitrezza*, "Il Tempo", 6 ottobre 1953.

Marco Valsecchi, *Tirato a sorte il Premio Lissone*, "Tempo", 8 ottobre 1953.

Renzo Laurano, *Accordo di pittori su un ritorno al comprensibile*, "Corriere mercantile", 14 ottobre 1953.

Guido Perocco, *Arte triveneta a Padova*, "Gazzettino sera", 14 ottobre 1953.

*Torino*, "Notiziario d'arte", novembre 1953.

Renato Cenni, *Torino, Milano, Valdagno ma la musica non cambia*, "Gazzetta del lunedì", 2 novembre 1953.

Vincenzo Manca, *Giorni d'Italia*, "La nuova sardegna", 7 novembre 1953.

Sergio Samek Ludovici, *L'espressionismo e l'Europa*, "La fiera letteraria", 15 novembre 1953.

Angelo Dragone, *Francia-Italia*, "Torino", L, dicembre 1953, pp. 15-20.

Enzo Faraoni, *Inchiesta sull'arte contemporanea. La risposta di Enzo Faraoni*, "Il nuovo Corriere", 27 dicembre 1953.

Silvio Branzi, *Spesso tempo e denaro sciupati nella pletora delle mostre d'arte*, "Gazzettino Venezia", 31 dicembre 1953.

## **1954**

Francesco Arcangeli, *Gli ultimi naturalisti* [1954], in Idem, *Dal romanticismo all'informale*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 313-326.

## **1955**

*Arte figurativa e arte astratta*, Atti del congresso (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1954), Firenze, Sansoni, 1955.

Giulio Carlo Argan, *Studi e note*, Milano, Bocca, 1955.

*Suzzara e Lissone grido di allarme*, "Realismo", luglio-agosto 1955.

*Peintres d'aujourd'hui: France-Italie. IV*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, settembre ottobre 1955), Torino, 1955.

L[uigi] C[arluccio], *Scarso il patrimonio artistico per la nuova Galleria d'arte moderna*, "Gazzetta del Popolo", 20 settembre 1955.



**Luca Pietro Nicoletti, *Parigi a Torino. Storia delle mostre "Pittori d'Oggi. Francia-Italia"***

tesi di dottorato di ricerca in storia dei beni artistici e ambientali (Milano, Università degli Studi, AA. 2011/2012, XXV ciclo), tutor prof. Antonello Negri.

Luigi Carluccio, *Pittori a colloquio. La mostra Francia-Italia*, "Gazzetta del Popolo", 23 settembre 1955.

Marziano Bernardi, *La mostra Francia-Italia s'apre oggi a Palazzo Madama*, "Stampa-sera", 23 settembre 1955.

Angelo Dragone, *Pittori d'oggi, Francia-Italia esposti a Palazzo Madama*, "Il Popolo Nuovo", 23 settembre 1955.

Luciano Pistoì, *Pittori d'oggi a Palazzo Madama*, "L'Unità", 23 settembre 1955.

Michele Biancale, *Tra Italia e Francia il confronto a Torino in una mostra d'arte*, "Momento Sera", 26 settembre 1955.

Costantino Baroni, *La mostra Italia-Francia incontro d'alto interesse*, "Il Popolo di Milano", 28 settembre 1955.

Giulio Ghiglione, *Pittura di Francia e d'Italia in gara d'esperienze a Torino*, "Secolo XIX", 29 settembre 1955.

Guido Perocco, *Artisti di due paesi di fronte ad una Nuova Accademia*, "Gazzettino-Sera", 30 settembre-1 ottobre 1955.

Franco Russoli, *Un incontro sempre utile*, "Settimo Giorno", 4 ottobre 1955.

Marco Valsecchi, *Comunità di pittori a Torino*, "Tempo", 6 ottobre 1955.

U.P., *Tre pittori francesi e cinque piemontesi*, "Stampa sera", 7 ottobre 1955.

vice, *Pittori italiani e francesi nel tradizionale incontro torinese*, "Giornale del mattino", 8 ottobre 1955.

Luciano Budigna, *Pittura e nazionalismo*, "Settimana INCOM illustrata", 8 ottobre 1955.

Giuseppe Sciortino, *Incontri e colloqui di artisti italiani e stranieri*, "La Fiera Letteraria", 9 ottobre 1955.

Costantino Baroni, *Vivo successo a Lissone del IX Premio di pittura. Vincitore quest'anno è stato Renato Birolli*, "Il Popolo di Milano", 14 ottobre 1955.

Angelo Dragone, *Prime Mostre d'arte a Torino*, "Il Popolo Nuovo", 16 ottobre 1955.

Marco Valsecchi, *Tutti astratti a Lissone*, "Tempo", 20 ottobre 1955.

Luigi Carluccio, *Ancora nel buio dei magazzini i tesori d'arte della "Sabauda"*, "Gazzetta del Popolo", 29 ottobre 1955.

Roberto Tassi, *La pittura dei giovani. III*, "Criteri", novembre 1955

Marco Valsecchi, *Maestri con molte riserve*, "Tempo", 10 novembre 1955.

L.[uigi] C.[arluccio], *Superamento del provincialismo e incongruenze dell'esposizione. La mostra "Francia-Italia"*, "Ateneo", 15 novembre 1955.

C.B., *Il Premio San Fedele invito alla discussione*, "Il Popolo di Milano", 19 novembre 1955.

**Luca Pietro Nicoletti, *Parigi a Torino. Storia delle mostre "Pittori d'Oggi. Francia-Italia"***

tesi di dottorato di ricerca in storia dei beni artistici e ambientali (Milano, Università degli Studi, AA. 2011/2012, XXV ciclo), tutor prof. Antonello Negri.

Sette Stelle, "*Pittori d'oggi: Italia-Francia*", "Cronaca", 19 novembre 1955.

*Inchiesta sui problemi delle arti figurative*, "Il Popolo di Milano", 29 dicembre 1955.

Attilio Corsetti, *Pittori d'oggi Francia-Italia*, "Arti e professioni unite", 25 dicembre 1955.

## **1956**

Lando Landini, *La mostra di de Staël a Parigi*, "Paragone", 1956, 73, pp. 70-78.

Michel Ragon, *L'aventure de l'art abstrait*, Parigi, Robert Laffont, 1956.

Angelo Dragone, *Gallerie d'Italia*, "Notiziario d'arte", gennaio 1956.

Lionello Venturi, *Anche nel 1956 mostre per tutti i gusti*, "L'Espresso", 15 gennaio 1956.

Luigi Carluccio, *Mario Becchis*, in *Dipinti di Mario Becchis in una mostra personale*, "Bollettino della galleria del Milione", marzo 1956.

Marco Valsecchi, *Giuseppe Ajmone*, in *Quattro pittori dell'ultima generazione. Ajmone, Bendini, Chighine, Vacchi*, "Bollettino della Galleria del Milione", febbraio 1956.

Franco Russoli, *Vasco Bendini*, in *Quattro pittori dell'ultima generazione. Ajmone, Bendini, Chighine, Vacchi*, "Bollettino della Galleria del Milione", febbraio 1956.

Emilio Tadini, *Alfredo Chighine*, in *Quattro pittori dell'ultima generazione. Ajmone, Bendini, Chighine, Vacchi*, "Bollettino della Galleria del Milione", febbraio 1956.

Luigi Carluccio, *Sergio Vacchi*, in *Quattro pittori dell'ultima generazione. Ajmone, Bendini, Chighine, Vacchi*, "Bollettino della Galleria del Milione", febbraio 1956.

Mar.[ziano] Ber.[nardi], *Modernisti e passatisti*, "Stampa", 12 aprile 1956.

## **1957**

Guido Piovene, *L'austera pittura astratta dei giovani parigini che dipingono con cemento, spago e gusci d'ostrica*, "La nuova Stampa", 15 gennaio 1957.

Francesco Arcangeli, *Una situazione non improbabile*, [1957], in Idem, *Dal romanticismo all'informale*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 327-376.

*Mostra dell'arazzeria francese moderna*, (Milano, Permanente, 21 settembre-21 ottobre 1957), Milano, Tipografia Tamburini, 1957.

Tristan Sauvage, *Pittura italiana del dopoguerra (1945-1957)*, Milano, Schwarz editore, 1957.

*Peintres d'aujourd'hui: France-Italie. V*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo belle arti, Parco del Valentino, settembre ottobre 1957), Torino, Galleria La Bussola, 1957.

*Francia-Italia pittori di oggi*, "Gazzetta del Popolo", 19 ottobre 1957.

Renato Barilli, *La mostra Italia-Francia*, "Il Verri", 1, 1957, p. 143-149.

Lionello Venturi, *Léger e il pittore eremita*, "L'Espresso", 20 ottobre 1957.

**Luca Pietro Nicoletti, *Parigi a Torino. Storia delle mostre "Pittori d'Oggi. Francia-Italia"***

tesi di dottorato di ricerca in storia dei beni artistici e ambientali (Milano, Università degli Studi, AA. 2011/2012, XXV ciclo), tutor prof. Antonello Negri.

*La mostra "Francia-Italia" s'apre oggi al Valentino*, "La Nuova stampa", 20 ottobre 1957.

Filippo Scroppo, *Pittori italiani e francesi a Torino*, "L'Unità", 20 ottobre 1957.

Angelo Dragone, *Léger e Licini al posto d'onore in una mostra poco persuasiva*, "Il Popolo Nuovo", 20 ottobre 1957.

*La mostra "Francia-Italia" s'apre oggi al Valentino*, "Stampa", 20 ottobre 1957.

Luigi Carluccio, *L'omaggio a Léger e la rivelazione Licini*, "Gazzetta del Popolo", 20 ottobre 1957.

Filippo Scroppo, *Pittori italiani e francesi a Torino*, "L'Unità", 20 ottobre 1957.

*Inaugurata la mostra Francia-Italia: pittori di oggi*, "Gazzetta del Popolo", 21 ottobre 1957.

Marziano Bernardi, *L'arte non è soltanto sensazione*, "Stampa", 22 ottobre 1957.

Michele Biancale, *Pittori francesi e italiani d'oggi alla Promotrice del Valentino*, "Momento sera", 22 ottobre 1957.

Piero Bianconi, *Italiani e francesi a Torino*, "Corriere del Ticino", 24 ottobre 1957.

Gian Carlo Cavalli, *Non condanniamo a priori questa pittura dell'angoscia*, "Il resto del Carlino", 25 ottobre 1957.

Mario De Micheli, *Arbitrarie esclusioni hanno dato un aspetto tendenzioso alla mostra*, "L'Unità", 25 ottobre 1957.

Mar.[iano] Ber.[nardi], *Un gentile astrattista*, "Stampa", 26 ottobre 1957.

Luigi Carluccio, *Dall'inventario di Léger alla trepida solitudine di Licini*, "La via del Piemonte", 26 ottobre 1957.

Giulio G. Ghiglione, *Pittura contemporanea in un panorama bilingue*, "Il Secolo XIX", 27 ottobre 1957.

L.[uigi] C.[arluccio], *Inizio di stagione*, "Gazzetta del Popolo", 30 ottobre 1957.

Vittorio Viale, *Lettere al direttore. La Mostra "Francia-Italia": conclusione*, "La Via del Piemonte", 30 novembre 1957.

Renzo Biason, *Astrattisti in liquidazione*, "Oggi", 31 ottobre 1957.

*I quadri del Museo Civico accatastati per Italia-francia*, "L'Unità", 1 novembre 1957.

Marius Russo, *I pittori d'oggi alla Mostra del Valentino*, "Piemonte Nuovo", 1 novembre 1957.

Vittorio Renier, *Ribelli per amore di libertà i pittori d'oggi*, "La Tribuna", 3 novembre 1957.

Giuseppe Sciortino, *Incontro astrattista di Torino*, "La Fiera letteraria", 3 novembre 1957.

Luigi Carluccio, *La Mostra francia-Italia. Carluccio risponde a Cremona*, "La Via del Piemonte", 9 novembre 1957.

*Pittori d'oggi: francia-Italia*, "Libera Stampa", 12 novembre 1957.

Marco Valsecchi, *Francia-Italia a Torino*, "Tempo", 14 novembre 1957

Italo Cremona, *Cremona tira fuori l'art.14*, "La Via del Piemonte", 16 novembre 1957.

**Luca Pietro Nicoletti, Parigi a Torino. Storia delle mostre "Pittori d'Oggi. Francia-Italia"**

tesi di dottorato di ricerca in storia dei beni artistici e ambientali (Milano, Università degli Studi, AA. 2011/2012, XXV ciclo), tutor prof. Antonello Negri.

Felice Filippini, *Pitturano sul vento*, "Cooperazione", 16 novembre 1957.

G.M., *Croste al Valentino*, "Cronaca italiana", 16 novembre 1957.

Ar.[iano] Ber.[nardi], *Dai figurativi agli astrattisti uno specchio dei tempi presenti*, "Stampa", 22 novembre 1957.

Dario Micacchi, *La mostra Italia-francia*, "Il contemporaneo", 23 novembre 1957.

Marziano Bernardi, *Discorriamo di Picasso*, "Stampa", 27 novembre 1957.

Palma Viardo, *Incontro pittorico Italia-Francia*, "Corriere mercantile", 27 novembre 1957.

Mar.[iano] Ber.[nardi], *La pittura con gli stracci*, "Stampa", 28 novembre 1957.

Giorgio Kaiserlian, *Francia-Italia pittori d'oggi*, "Rotosei", 29 novembre 1957.

D. Mor., *Morlotti, Vedova e Burri a "La Salita"*, "Il Paese", 30 novembre 1957.

## **1958**

Marcel Brion, *L'art abstrait*, Paris, Albin Michel, 1958.

Enrico Crispolti, *Bice Lazzari*, introduzione di Lionello Venturi, Roma, Editalia, 1958.

Lionello Venturi, *Pittori italiani d'oggi*, Roma, De Luca, 1958.

## **1959**

*Personale di Pignon*, "L'eco della riviera", 18 gennaio 1959.

*Peintres d'aujourd'hui: France-Italie. VI*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo belle arti, Parco del Valentino, settembre 1959), Torino, Galleria La Bussola, 1959.

*Fautrier. Mostra di opere dal 1928 a oggi*, introduzione di Enrico Crispolti, nota biografica di Jean Paulhan e un testo di Fautrier, Roma, Galleria L'Attico, 1959.

Guglielmo Achille Cavellini, *L'arte astratta. Poesia e vita difficile di una tendenza artistica*, introduzione di Giampiero Giani, Milano, Edizioni della conchiglia, 1959.

*La sabina di Pignon e Del Drago*, "Fenarete", luglio-agosto 1959.

*Oggi alle 17 la "vernice" della mostra "Francia-Italia"*, "Gazzetta del Popolo", 31 agosto 1959.

Angelo Dragone, *Si inaugura al Valentino la mostra "Francia-Italia"*, "Stampa Sera", 31 agosto 1959.

Marziano Bernardi, *Fine di una polemica*, "Stampa", 1 settembre 1959.

Luigi Carluccio, *Francia-Italia pittori di oggi*, "Gazzetta del Popolo", 1 settembre 1959.

Germano Beringheli, *Pittori d'oggi alla VI Rassegna "Francia-Italia"*, "Il lavoro nuovo", 3 settembre 1959.

Marcello Venturoli, *Artisti d'oggi a Torino nella mostra Italia-Francia*, "Paese sera", 4 settembre 1959.

**Luca Pietro Nicoletti, *Parigi a Torino. Storia delle mostre "Pittori d'Oggi. Francia-Italia"***

tesi di dottorato di ricerca in storia dei beni artistici e ambientali (Milano, Università degli Studi, AA. 2011/2012, XXV ciclo), tutor prof. Antonello Negri.

Duilio Morosini, *La moda neoavanguardistica dilaga alla sesta edizione di "Francia-Italia"*, "Il paese", 8 settembre 1959.

Pietro Bianconi, *Pittori d'oggi a Torino*, "Corriere del Ticino", 16 settembre 1959.

Luigi Carluccio, *Nessuno è profeta in patria*, "Gazzetta del Popolo", 20 settembre 1959.

Pier Carlo Santini, *La VI mostra "Francia-Italia"*, "Comunità", ottobre 1959.

Giulio Ghiglione, *La sagra dell'astrattismo*, "Il Secolo XIX", 6 ottobre 1959.

Silvano Giannelli, *Pittori d'oggi: "Francia-Italia"*, "Il Popolo", 7 ottobre 1959.

## **1960**

Jean Cassou, *Panorama des arts plastiques contemporains*, Paris, Le point du jour, 1960.

Guglielmo Achille Cavellini, *Uomo pittore. La cronaca di un'amicizia attraverso le pagine di diario di Achille Cavellini e le lettere a lui inviate dal pittore Renato Birolli (1947-1959)*, Milano, edizioni della Conchiglia, 1960.

Palma Bucarelli, *Fautrier. Pittura e materia*, Milano, Il Saggiatore, 1960.

Manlio Cancogni, *Il pennello e il banchiere. Il mercato della pittura francese vuole scoprire il successore di Picasso*, "L'Espresso" 15 maggio 1960, pp. 14-15.

Giuseppe Marchiori, *La pittura straniera nelle collezioni italiane*, Torino, Pozzo, 1960

*Robert e Sonia Delaunay*, (Torino, Galleria Civica d'arte moderna, marzo 1960), Torino, Civica Galleria d'Arte Moderna, 1960.

R.T., *La prima retrospettiva italiana di Robert e Sonia Delaunay*, "Emporium", LXVI, 7, luglio 1960, p. 23  
*Hommage à deux peintres français: Robert et Sonia Delaunay*, "Le Figaro", 26-27 marz 1960.

*Opere scelte di Dubuffet, Fautrier, Fontana, Mathieu, Riopelle, Spazzapan, Wols*, catalogo della mostra (Torino, Notizie, marzo 1960), presentazione di Franco Russoli, Torino, Notizie, 1960.

*Edouard Pignon*, Roma, Galleria Il Segno, 11-30 aprile 1960.

*Mostra di Pignon al "Segno"*, "l'Unità", 12 aprile 1960.

p.s.b., *Edouard Pignon*, "il globo", 21 aprile 1960.

Duilio Morosini, *I conflitti umani nei disegni di Pignon*, "Il paese", 22 aprile 1960.

*Gli uliveti di Pignon*, "l'Unità", 23 aprile 1960.

D.M., *Pignon*, "Mondo Nuovo", 24 aprile 1960.

G.G., *Pignon al "Segno"*, "Avanti!", 30 aprile 1960.

*Nicolas de Staël*, catalogo della mostra (Torino, Galleria civica d'arte moderna, 3 maggio-12 giugno 1960), introduzione di Franco Russoli, Torino, Tip. F.lli Posso, 1960

Piero Bigongiari, *Nicolas de Staël, il pittore del primo giorno della creazione* [1960], in idem, *Dal barocco all'informale*, Bologna, Cappelli, 1980, pp. 263-289.

**Luca Pietro Nicoletti, *Parigi a Torino. Storia delle mostre "Pittori d'Oggi. Francia-Italia"***

tesi di dottorato di ricerca in storia dei beni artistici e ambientali (Milano, Università degli Studi, AA. 2011/2012, XXV ciclo), tutor prof. Antonello Negri.

Maria Sofia Dall'Oglio, *Mostre torinesi: Nicolas de Staël*, "Letteratura", gennaio-giugno 1960, pp. 315-318.

Michele Tito, *Appassiona tutta Parigi l'enigma del pittore Nicolas de Staël*, "Il Messaggero", 4 aprile 1956.

Vittorio Rubiu, *La mostra di de Staël*, "Segnacolo", marzo-aprile 1960, pp. 50-53.

Marco Valsecchi, *La limpida inquietudine di Nicolas de Staël*, "L'Illustrazione italiana", maggio 1960, pp. 69-72 e 90.

Mario De Micheli, *La singolare esperienza di Nicolas de Staël*, "Il calendario del Popolo", maggio 1960.

Angelo Dragone, *L'itinerario di de Staël dall'astrazione alla figura*, "Stampa Sera", 3 maggio 1960.

Luigi Carluccio, *Colori più veri del vero nella pittura di de Staël*, "Gazzetta del Popolo", 3 maggio 1960.

Mar.[ziano] Ber.[nardi], *La mostra di Nicolas de Staël il pittore ucciso dalla pittura*, "Stampa", 3 maggio 1960.

[Angelo] D.[ragone?], *Mostra di de Staël alla civica galleria*, "Popolo Nuovo", 4 maggio 1960.

Mario De Micheli, *de Staël: il pittore del ritorno alla realtà*, "L'Unità", 4 maggio 1960.

*La pittura metafisica di de Staël*, "L'Italia", 11 maggio 1960.

Elvira Salvi, *I gabbiani del pittore de Staël*, "Il giornale di Brescia", 19 maggio 1960.

Marco Valsecchi, *La pittura di Nicolas de Staël è la storia delle sue fughe*, "Il Giorno", 21 maggio 1960.

Massimo Grillandi, *Retrospectiva di Nicolas de Staël*, "La Fiera Letteraria", 22 maggio 1960.

Cesare Brandi, *La mostra di de Staël*, "Il Punto", 28 maggio 1960.

Silvio Branzi, *Realismo e astrattismo nella pittura di de Staël*, "Il Gazzettino", 2 giugno 1960.

Marcello Venturoli, *La mostra di Nicolas de Staël pittore eccezionale dell'ultima avanguardia*, "Paese Sera", 3 giugno 1960.

Carlo Bassi, *L'avventura di de Staël dall'astrazione alla realtà*, "Il Giornale di Vicenza", 24 giugno 1960.

Idem, "L'Arena", 24 giugno 1960.

Gillo Dorfles, *de Staël al Museo Civico di Torino*, "Domus", 1 agosto 1960.

Duilio Morosini, *Un poeta della pittura. Il dramma di de Staël*, "Il Paese", 7 ottobre 1960.

**Luca Pietro Nicoletti, *Parigi a Torino. Storia delle mostre "Pittori d'Oggi. Francia-Italia"***

tesi di dottorato di ricerca in storia dei beni artistici e ambientali (Milano, Università degli Studi, AA. 2011/2012, XXV ciclo), tutor prof. Antonello Negri.

## **1961**

*La pittura moderna straniera nelle collezioni private italiane*, catalogo della mostra (Torino, Galleria civica d'arte moderna, 4 marzo-9 aprile 1961), a cura di Giuseppe Marchiori e Franco Russoli, Torino, Pozzo, 1961.

*Peintres d'aujourd'hui: France-Italie.VII*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Galleria Civica d'Arte moderna, settembre ottobre 1961), Torino, galleria La Bussola, 1961.

## **1962**

Marisa Volpi, *Testimonianza umana di Tapies*, "Il Verri", 1, febbraio 1962, pp. 85-91.

## **1964**

Giulio Carlo Argan, *Salvezza e caduta nell'arte moderna. Studi e note*, Milano, Il Saggiatore, 1964.

Fabrizio Dentice, *Denaro al muro*, Milano, Rizzoli, 1964.

Mario De Micheli, *Splendore cubista del mondo di Pignon*, "l'Unità", 30 maggio 1964.

G.[iorgio] K.[aisserlian], *Edouard Pignon*, "Il popolo", 30 maggio 1964.

Luciano Budigna, *Innamorato della realtà*, "La settimana Incom Illustrata", 31 maggio 1964.

Mario Portalupi, *La prima della classe*, "La notte", 2 giugno 1964.

Marco Valsecchi, *Pignon a Milano*, "Tempo", 13 giugno 1964.

Raffaele Carrieri, *Pignon è il gallo gladiatore della pittura francese*, "Epoca", 14 giugno 1964.

Giorgio Kaiserlian, *La rassegna antologica di Edouard Pignon*, "Il telegrafo", 3 giugno 1964.

Giorgio Marcherpa, *È un ex minatore il pittore dei galli in lotta*, "Gente", 4 giugno 1964.

M.[ario] Mont.[everdi], *Il dramma di Pignon*, "Corriere lombardo", 5 giugno 1964.

Leonardo Borgese, *Pignon, pittore incontentabile tiene il piede in troppe scarpe. Anche la critica gli fa dire ciò che non vuole*, "Corriere della sera", 9 giugno 1964.

Raffaele Carrieri, *Pignon è il gallo gladiatore della pittura francese*, "Epoca", 14 giugno 1964.

*Vieira Da Silva*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 17 ottobre-29 novembre 1964), introduzione di Luigi Carluccio, Torino, Galleria Civica d'arte Moderna, 1964.

Luigi Carluccio, *I labirinti di Vieira da Silva*, "Gazzetta del Popolo", 27 ottobre 1964.

Angelo Dragone, *Vieira da Silva alla "Galleria Moderna"*, "Stampa Sera", 28 ottobre 1964.

## **1966**

*Hans Hartung*, catalogo della mostra (Torino, Galleria civica d'arte moderna, maggio-luglio 1966), introduzione di Giuseppe Marchiori, Torino, Galleria civica d'arte moderna, maggio-luglio 1966.

**Luca Pietro Nicoletti, *Parigi a Torino. Storia delle mostre "Pittori d'Oggi. Francia-Italia"***

tesi di dottorato di ricerca in storia dei beni artistici e ambientali (Milano, Università degli Studi, AA. 2011/2012, XXV ciclo), tutor prof. Antonello Negri.

## **1967**

Dora Vallier, *L'arte astratta* [Paris, 1967], Milano, Garzanti, 1984.

*Le muse inquietanti. Maestri del Surrealismo*, (Torino, Galleria civica d'Arte Moderna, novembre 1967-gennaio 1968) catalogo di Luigi Carluccio, presentazione di Luigi Mallé, Torino, Amici Arte contemporanea, 1967.

## **1971**

Enrico Crispolti, *L'informale. Storie e poetica*, I, Assisi-Roma, Carocci, 1971.

## **1973**

Giuseppe Marchiori, *50 nudi di Pignon*, Udine, Girasole, 1973.

## **1974**

Giuseppe Marchiori, *Ho presentato i...*, Napoli, Fausto Fiorentino editore, 1974.

## **1975**

*Edouard Pignon*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria d'arte moderna, 18 ottobre-23 novembre 1975) testi di Gaston Diehl e Giuseppe Marchiori, Bologna, Grafis, 1975.

## **1977**

Francesco Arcangeli, *Dal romanticismo all'informale*, Torino, Einaudi, 1977.

## **1980**

Angelo Dragone, *Le arti visive*, in *Torino Città viva. Da capitale a metropoli 1880-1980*, Torino, Centro Studi Piemontesi, Torino 1980.

## **1981**

*Paris 1937-1957: creations en France, arts plastiques, litterature, theatre*, catalogo della mostra (Paris, Centre Georges Pompidou, 28 mai-2 novembre 1981), Paris, Centre Georges Pompidou, 1981.

## **1983**

*Arte a Torino 1946/1953*, catalogo della mostra (Torino, accademia Albertina di Belle arti, 1983) a cura di Mirella Bandini, G. Mantovani e Francesco Poli, Torino, 1983.



**Luca Pietro Nicoletti, *Parigi a Torino. Storia delle mostre "Pittori d'Oggi. Francia-Italia"***

tesi di dottorato di ricerca in storia dei beni artistici e ambientali (Milano, Università degli Studi, AA. 2011/2012, XXV ciclo), tutor prof. Antonello Negri.

Luigi Carluccio, *La faccia nascosta della luna*, prefazione di Roberto Tassi, Torino, Allemandi, 1983.

Serge Guilbaut, *How New York stole the idea of modern art. Abstract expressionism, freedom, and the Cold War*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983.

## **1986**

Luisa Somaini, *Otto pittori italiani 1952-1954. Afro Birolli Corpora Moreni Morlotti Santomaso Turcato Vedova*, catalogo della mostra (Milano, PAC, 15 maggio-7 luglio 1986), Roma-Milano, De Luca-Arnoldo Mondadori, 1986.

## **1987**

*Le collezioni della Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino 1945-1965. Arte italiana e straniera*, catalogo della mostra (Torino 1987), a cura di Paolo Fossati, Rosanna Maggio Serra e Marco Rosci, Milano, Electa 1987.

Marco Rosci, *Vicende esemplari di una Galleria Civica d'Arte moderna dopo il 1945*, in *Le collezioni* 1987, pp. 20-29.

Franco Russoli, *Arte moderna cara compagna*, a cura di Luigi Cavallo, Milano, Garzanti, 1987.

## **1988**

Albino Galvano, *La pittura, lo spirito e il sangue*, a cura di Giuseppe Mantonvani, Torino, Il Quadrante, 1988.

Bruno Grossetti, *Il mercante dell'Annunciata. Confessioni e memorie*, Milano, Mazzotta, 1988

Bruno Signorelli, *Chevalley, Giovanni (Jean)*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXXIV, Torino, Treccani, 1988.

## **1991**

*Figure d'arte. Artisti a Torino dagli anni '50*, a cura di Andrea Balzola, Riccardo Cavallo, Ettore Ghinassi, Piano Mantovani, Pescara, Edizioni Alberti 1991.

*Paris Paris 1937-1957*, (Parigi, Centre Pompidou, 28 maggio-2 novembre 1981) a cura di Pontus Hulten, Parigi, Centre Pompidou, 1981.

*Da Cézanne all'Arte Astratta. Omaggio a Lionello Venturi*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo Forti, 1 marzo-10 maggio 1992; Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 23 giugno-4 ottobre 1992), Milano, Mazzotta, 1992.

**Luca Pietro Nicoletti, *Parigi a Torino. Storia delle mostre "Pittori d'Oggi. Francia-Italia"***

tesi di dottorato di ricerca in storia dei beni artistici e ambientali (Milano, Università degli Studi, AA. 2011/2012, XXV ciclo), tutor prof. Antonello Negri.

### **1993**

*Giuseppe Marchiori e il suo tempo. Mezzo secolo di cultura artistica e letteraria europea visto da un critico d'arte*, catalogo della mostra (Rovigo, Palazzo Roncale, 5 novembre-28 novembre 1993), a cura di Sileno Salvagnini, Padova, Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, 1993.

*Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, catalogo della mostra (Castello di Rivoli, 5 febbraio-25 aprile 1993) a cura di Germano Celant, Paolo Fossati e Ida Giannelli, Milano, Charta, 1993.

### **1994**

*Nicolas de Staël*, (Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca, 10 aprile-17 luglio 1994) a cura di Dominique Astrid Lévy, Simon Studer, Simona Tosini Pizzetti, Milano, Electa, 1994.

Antonello Negri, *Il Realismo. Dagli anni Trenta agli anni Ottanta*, Bari, Laterza, 1994.

Achille Perilli, *L'age d'or di Forma 1* [1994], Roma, De Luca, 2000.

### **1995**

*Jean Cassou. Un musée imaginé*, (Parigi, Bibliothèque nationale de France, 17 marzo-18 giugno 1995), Parigi, Bibliothèque nationale de France-Centre Georges Pompidou, 1995.

*La scoperta del museo. Ventisei guide sulla via dell'arte*, a cura di Giovanni Agosti e Federico De Melis, Roma, Manifestolibri, 1995.

### **1998**

*Picasso 1937-1953. Gli anni dell'apogeo in Italia*, (Roma, Galleria Nazionale d'arte Moderna, 12 dicembre 1998-15 marzo 1999), a cura di Bruno Mantura, Anna Mattiolo, Anna Villari, Torino, Allemandi, 1998.

Gabriella Ronchetti, *Luigi Carluccio (1911-1981). Un protagonista a Torino della critica d'arte contemporanea*, Aprilia, Edizione Progetto Aprilia, 1998.

Giuliana Tomasella, *Venezia-Parigi-Venezia. La mostra di arte italiana a Parigi e le presenze francesi alla Biennale di Venezia (1920-1938)*, in *Il futuro alle spalle. Italia-Francia. L'arte tra le due guerre*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 aprile-22 giugno 1998), a cura di Federica Pirani, Roma, De Luca, 1998, pp. 83-95.

**Luca Pietro Nicoletti, *Parigi a Torino. Storia delle mostre "Pittori d'Oggi. Francia-Italia"***

tesi di dottorato di ricerca in storia dei beni artistici e ambientali (Milano, Università degli Studi, A.A. 2011/2012, XXV ciclo), tutor prof. Antonello Negri.

## **1999**

Cecilia Braschi, *La collezione Cavellini e il dibattito artistico in Italia nel secondo dopoguerra (1946-1959)*, tesi di laurea in storia dell'arte contemporanea (Università degli Studi di Roma Tre, A.A. 1998-1999) relatore Stefano Susinno.

Roberto Longhi, *Le prime Biennali del dopoguerra, 1948-1956. Il carteggio Longhi-Pallucchini*, a cura di Maria Cristina Bandera, Milano, Charta, 1999.

## **2000**

Vanni Scheiwiller, *Il taccuino della domenica. Quindici anni di interventi sulle pagine culturali del Sole 24 ore. 1985-1999*, a cura di Chiara Somaini, prefazione di Gillo Dorfles, Milano, Il Sole 24 ore, 2000.

## **2001**

*Da Rossi a Morandi da Viani ad Arp. Giuseppe Marchiori critico d'arte*, catalogo della mostra (Venezia! : Fondazione Bevilacqua La Masa : 10 novembre 2001-14 gennaio 2002) a cura di Sileno Salvagnini, Venezia, Fondazione Bevilacqua La Masa, 2001.

Cecilia Braschi, *Il dibattito artistico a Roma negli anni '50. La collezione Cavellini alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, "Studi di storia dell'arte", 12, 2001(2002), pp. 171-208.

Carlotta Dalla Vecchia, *La corrispondenza del collezionista Guglielmo Achille Cavellini col Gruppo degli Otto*, tesi di laurea in Storia dell'Arte Contemporanea (Università degli Studi di Parma, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Conservazione dei beni culturali, A.A. 2001-2002) relatore prof.sa Gloria Bianchino.

## **2002**

Arianna Brunetti, *Francesco Arcangeli e i "compagni pittori". Tracce per un percorso*, Firenze, Fondazione di studi di storia dell'arte Roberto Longhi, 2002.

Jolanda Nigro Covre, *Lionello Venturi, Jean Cassou e Léon Degand*, "Storia dell'arte", XXXIII, 101, gennaio-aprile 2002, pp. 138-144.

## **2003**

*Da Renoir a de Staël. Roberto Longhi e il moderno*, catalogo della mostra (Ravenna, Loggetta Lombardesca 23 febbraio-30 giugno 2003) a cura di Claudio Spadoni, Milano, Mazzotta, 2003.

Georges Roque, *Quest-ce que l'art abstrait?*, Parigi, Gallimard, 2003.

**Luca Pietro Nicoletti, *Parigi a Torino. Storia delle mostre "Pittori d'Oggi. Francia-Italia"***

tesi di dottorato di ricerca in storia dei beni artistici e ambientali (Milano, Università degli Studi, AA. 2011/2012, XXV ciclo), tutor prof. Antonello Negri.

Giovanni C.F. Villa, *La Galleria d'arte moderna di Torino. Cronaca di un'istituzione*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2003.

## **2006**

Massimo De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Udine, Forum, 2006.

Paolo D'Angelo, *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*, Macerata, Quodlibet, 2006.

## **2007**

Maurizio Calvesi, *Tre e non due i viaggi di Picasso in Italia*, "Storia dell'arte", 116/117 (n.s. 16/17), gennaio-agosto 2007, pp. 257-265.

Nancy Jachec, *Politics and painting at the Venice Biennale, 1948-1964. Italy and the Idea of Europe*, Manchester University press, 2007.

## **2008**

Mirella Bandini, Maria Cristina Mundici, Maria Teresa Roberto, *Luciano Pistoì. Inseguo un mio disegno*, Torino, Hopefulmonster, 2008.

Carlo Cardazzo. *Una nuova visione dell'arte*, catalogo della mostra (Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 1 novembre 2008-9 febbraio 2009) a cura di Luca Massimo Barbero, Milano, Electa, 2008.

## **2009**

Natalie Adamson, *Painting, Politics and the Struggle for de École de Paris, 1944-1964*, Londra, Ashgate, 2009.

## **2010**

Zeno Birolli e Paolo Rusconi, *Renato Birolli. Necropoli e paesaggio adriatico*, (San Marino, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 13 marzo-30 giugno 2010), Milano, Scalpendi, 2010  
Palma Bucarelli, *Cronache indipendenti*, a cura di Lorenzo Cantatore, Roma, De Luca, 2010.

Gillo Dorfles, *Inviato alla Biennale*, Milano, Scheiwiller, 2010.

Rachele Ferrario, *Regina di quadri. Vita e passioni di Palma Bucarelli*, Milano, Mondadori, 2010.

Ricard Leeman, *Le critique, l'art et l'histoire. De Michel Ragon à Jean Clair*, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

**Luca Pietro Nicoletti, *Parigi a Torino. Storia delle mostre "Pittori d'Oggi. Francia-Italia"***

tesi di dottorato di ricerca in storia dei beni artistici e ambientali (Milano, Università degli Studi, AA. 2011/2012, XXV ciclo), tutor prof. Antonello Negri.

*Torino sperimentale 1959-1969: una storia della cronaca. Il sistema delle arti come avanguardia*, a cura di Luca Massimo Barbero, Torino, Allemandi, 2010

## **2011**

Bianca Pedace, *Vittoria Lippi*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011.

Marianna Negrini, *Percorsi della conoscenza artistica: "Selearte" di Carlo Ludovico Ragghianti (1952-1966)*, Treviso, Canova edizioni, 2011.

Laura Iamurri, *Lionello Venturi e la modernità dell'Impressionismo*, Macerata, Quodlibet, 2011.

Gualtieri di San Lazzaro, *Parigi era viva* [1966], a cura di Luca Pietro Nicoletti, Firenze, Mauro Pagliai editore, 2011.

*Les revues d'art. Formes, strategies et réseaux au XXe siècle*, préface de Pierre Wat, sous la direction de Rossella Froissart Pezone et Yves Chevretil Desbiolles avec la collaboration de Romain Mathieu, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

## **2012**

Giulio Carlo Argan, *Intellettuale e storico dell'arte*, a cura di Claudio Gamba, Milano, Electa, 2012

Carla Lonzi, *Scritti sull'arte*, a cura di Lara Conte, Laura Iamurri e Vanessa Martini, Milano, et al., 2012.

*Strangers. Tra Informale e Pop dalle collezioni GAM*, a cura di Riccardo Passoni, Torino, Fondazione Torino Musei, 2012

Julie Verlaine, *Les galeries d'art contemporaine à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012.

## **2013**

Cesare Brandi, *Scritti d'arte*, a cura di Vittorio Rubiu Brandi, Milano, Bompiani, 2013.

Renato Guttuso, *Scritti*, a cura di Marco Carapezza, con scritti di Fabio Carapezza Guttuso e Massimo Onofri, Milano, Bompiani, 2013.

## **2014**

Luca Pietro Nicoletti, *Gualtieri di San Lazzaro. Scritti e incontri di un editore d'arte a Parigi*, Macerata, Quodlibet, 2014.

## **In corso di stampa**

Luca Pietro Nicoletti, *Serge Poliakoff in Italia: fra astrazione e "gusto dei primitivi"*, "L'Uomo Nero", 10, in corso di stampa.

**Luca Pietro Nicoletti, *Parigi a Torino. Storia delle mostre "Pittori d'Oggi. Francia-Italia"***

tesi di dottorato di ricerca in storia dei beni artistici e ambientali (Milano, Università degli Studi, AA. 2011/2012, XXV ciclo), tutor prof. Antonello Negri.

*Lucio Fontana e "l'artventure" parigina*, a cura di Silvia Bignami e Jacopo Galimberti, Milano, Scalpendi, in corso di stampa.